DE SYMBOLIEK DER KUNST

DOOR JUST HAVELAAR

ERVEN F. BOHN
HAARLEM

Cohen
26 Sept. '20.

BOEKHANDEL
J. H. DE WIT
UTRECHTSCHE STRAAT 54.
AMSTERDAM

DE SYMBOLIEK DER KUNST

DOOR

JUST HAVELAAR

TWEEDE HERZIENE DRUK

DE ERVEN F. BOHN — HAARLEM, 1919

VOORBERICHT.

Dit boekje is het langzamerhand gerijpte resultaat van onderscheiden lezingen, gehouden voor de Volks-Universiteit te 's-Gravenhage, de Akademie voor Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen te Rotterdam en de Internationale School voor Wijsbegeerte te Amersfoort.

Het begrip „symboliek" tot grond-begrip centraliseerend, wil het een algemeene inleiding zijn tot het verstaan van beeldende kunst. De overtuiging, dat onze Westersche beschaving levend kunst-besef volstrekt behoeft, was bij het schrijven van dit werk de leidende gedachte.

Voorjaar 1918.

Bij dezen tweeden druk heb ik mij bepaald tot 't aanbrengen van eenige correcties, meest van stylistischen aard.

Febr. 1919.

INHOUD.

ALGEMEENE BESCHOUWINGEN.

Hoofdstuk I. De kunstzin. Pag. 1

Niet de kunstvaardigheid, maar de gezindheid kenmerkt het kunstwerk. Niet de natuur-schoonheid, maar de ontroerings-kracht bepaalt er de waarde van. Kunst als „geobjectiveerde ontroering". Over de zelfbevrijding der kunst. De „schoonheid" als manifestatie der zedelijke zelfbevrijding. Het schoone en het verhevene.

In het kunst-werk is het „gevoel" zinvol en het „begrip" gevoelvol. Uit de vereeniging van beide ontstaat 't levensvolle. Kunst berust op de ondeelbare éénheid van stof en geest, van vorm en idee. De zin van het zichtbare. De scheppende kracht der aanschouwing. Het psychisch en het zintuigelijk zien. Over de verbeelding. Het kunstwerk geschat naar de diepte der verbeelding. De éénheid van filosofie, religie en kunst.

Hoofdstuk II. Stijl en Rythme. Pag. 19

De emotioneele expressie als fundament der kunst. Kunst vangt aan bij de expressie en eindigt in de rhetorica. De emotionaliteit als grond der stijl-éénheid van elk kunstwerk (Vermeer en J. Maris). Stijl en persoonlijkheid. Het discipelschap. Stijl en tijdgeest. De cultureele beteekenis van het stijl-begrip en zijn betrekkelijkheids-waarde (Gozzoli en Rembrandt). Het stijl-idealisme. Indivudualisme.

De evolutie van het stijl-begrip naar het ornamentaal rythme-begrip. De stylistische en de rythmische éénheid van het kunstwerk (Lucas van Leyden en 't Buddha-beeldje). Het rythme als vervollediging. De essentiëele beteekenis van het rythme voor poëzie, muziek en architectuur. Het rythme als uitdrukking der volledige schoonheid. Gevoels-bezinning.

Natuur-schoonheid. Realisme en symboliek. Realisme evolueert naar het rythmische heen, symboliek gaat van het rythmische uit. „Compositie" en „Conceptie".

REALISME.

Hoofdstuk III. Pag. 41

De Beteekenis van het Realisme.

Tweeërlei levens-wil. Het realisme als vernieuwende levenskracht. Doelbewust realistische kunst is anti-primitief. Het realisme, objectief ten opzichte der natuur, eischt sterk subjectief gevoels-leven. De waarde der persoonlijkheid in het realisme. De verwarring van werkelijkheids-illusie en innerlijke waarheid bij 't beoordeelen der realistische kunst. Het cultureele te-kort der realistische kunst.

De aanvankelijke nabootsings-drang. De dieper psychische zin van dien nabootsings-drang. Imiteeren is reageeren. De karakteristiek. De dramatiek. De objectiveering der schouwende liefde. Vergelijking met de litteratuur.

Hoofdstuk IV. Pag. 59

Van Renaissance tot Impressionisme.

Klassicisme en romantiek als de twee stijl-mogelijkheden van 't realisme. Het „schilderachtige". Impressionisme als consequentie der romantiek.

Het primitief realisme der vroege Renaissance. De kunstenaar als natuur-discipel. De drang naar klassicistische „styleering" der realistische karakteristiek. Psyche van den vroegen Renaissancist. De strijd tusschen „karakteristiek" en (klassicistische) „schoonheid" (Mantegna). De voltooide stijl van het Renaissancistisch klassicisme, waarin de karakterkracht versmelt (Raphaël). De intellectueele schoonheid. De verstands-rust. De verstands-ontzedelijking. De Barok als vernieuwende levens-kracht (Michel Angelo). Het materialistische pathos. Evolutie naar een heroïsch gestemd naturalisme. De invloed der Barok op het Noorden (Rembrandt). De verinniging der Barok tot de picturale stemmingskunst, waar de heroïek in het naturalisme verzinkt.

De Rococo als decadentie der Barok. De regeneratie van het neo-klassicisme (Empire). De Romantiek als neo-barok. Het Don Quichotisme. De landschapschool van Barbizon uit de Romantiek verklaard. Millet en Rodin. De Haagsche School. De beteekenis van het Impressionisme (Breitner). De ondergang van het stijl-begrip. De triomf van het zintuigelijk subjectivisme. Reactie-verschijnsels.

SYMBOLIEK.

Hoofdstuk V. Pag. 93

De grond der Symboliek.

De abstraheering der natuur-vormen in het symbolisch kunstwerk geschiedt bewust en ontstaat uit het besef dat de zichtbare werkelijkheid de voelbare waarheid niet dekt. Het symbolisch kunstwerk geeft nooit werkelijkheids-illusie. Het ontneemt aan de natuur haar karakter van willekeur en is een daad van verlossingsdrang. Het symbolisch kunstwerk wil geen materieel vorm-behagen uitdrukken. De symbolische kunst evolueert naar de „natuurlijkheid" heen en bereikt op 't moment der verzoening haar meest voleindigden vorm. Einfühlungs-theorie (Lipps en Worringer).

De ontwikkeling der symboliek uit een primitief, onbewust realisme. Het dualistisch angst-gevoel van primitieven godsdienstzin. De illusie der synthetische gevoels-waarheid. De scheppende kracht dezer illusie. Het super-rationalisme der ontwikkelde symboliek. De wetenschappelijke en de religieuse onderzoeks-drang.

Styleeren is essentialiseeren. Het verband tusschen ornament, architectuur en zelfstandige symboliek. De beteekenis der lijn in het symbolisch kunstwerk. Het algemeene wezen der symbolische kunst.

Hoofdstuk VI. Pag .114

De Sfeer der Symboliek.

Symbolische kunst ontstaat daar, waar het leven niet wordt beredeneerd, maar geloofd. Symboliek is de gevoels-incarnatie der „idee". De hierographie. De ondergang der symboliek in het realistisch-illustratieve (de Karikatuur). De verdorring der symboliek tot allegorie. Over de leugen der allegorie.

Europa heeft, in het realistisch tijdperk, alleen door het klassicisme den invloed der symbolische kunstopvatting ondergaan. Het klassicisme gaf een mogelijkheid de natuur-realiteit objectief te veridealiseeren. De kunst-wil van het klassicisme stemde psychisch overeen met dien van Renaissancistisch Europa. De Apollo van Belvedère. Het „Schoone" als voltooide natuurlijkheid. De redelijke zinnelijkheid van het klassicisme. Het materieel idealisme. Het idyllische. Over het „klassieke moment" in elke kunstevolutie. De aardsche geluks-droom. Het kosmisch idealisme van den Griekschen geest. Over de cultureele en ethische beteekenis der monumentaal-symbolische tijdperken.

BESLUIT.

Hoofdstuk VII. Pag. 133

De herleving der symboliek tegen het einde der 19e eeuw. Het expressionisme en cubisme. De architectuur-beweging.

Over het dilettantisme onzer historische gezindheid, waaruit, als reactie-verschijnsel, het theoretisch fanatisme ontstond. Doelloosheid van den tijd. Het ontbreken der groote persoonlijkheid.

Het rationalisme als een fase in de ontwikkeling van Europa. De verruiming van het religieus besef en het langzamerhand gewonnen persoonlijkheids-begrip als nieuwe elementen in de cultuur der toekomst. Het humanisme als centrale idee onzer wereld- en levens-beschouwing.

I.

ALGEMEENE BESCHOUWINGEN I.

DE KUNSTZIN.

Kunst is een daad van *psychisch* wilsleven en bevredigt *psychische* behoeften. Het kunstwerk is niet belangrijker naarmate het de natuur volkomener weergeeft, doch naarmate het 't gevoels-bewustzijn der menschen volkomener uitdrukt. Stellig geeft 't woord „kunst" van het begrip zelf een valsch beeld: niet de *kunstvaardigheid* waarmee het gemaakt is, maar de *gezindheid* van waaruit het ontstaan is, kenmerkt een kunst-werk. Aan den natuurvorm openbaart de kunst het wereld-besef of het levensgevoel van kunstenaar en menschheid. Evenals de filosofie drukt kunst de verhouding uit tusschen mensch en wereld; evenals de filosofie, doch op andere wijze, want zij drukt zich uit in beelden en zij drukt zich uit in de sfeer van het gevoel.

Kunst is zinvolle gevoels-uitbeelding.

Veel te veel en veel te haastig vraagt men zich af of het kunstwerk „mooi" is, of — met andere woorden — het kunstwerk voldoet aan ons ijdel subjectivisme. Het „poëtische" schijnt nu eenmaal identisch te moeten zijn met alles wat laf en conventioneel is. Want niets zoo laf en zoo stereotiep als het ijdel subjectivisme! Maar wat gisteren afstootte, wordt heden van zelf-sprekend en treft morgen een ieder als schoon. Veel te vaak, waarlijk, wordt het „schoone" met 't „aangename" „vereenigd"! Telkens weer

heet het grootsche leelijk, omdat de mensch genieten wil en in zijn trage eigengerechtigdheid gestreeld wil worden. Rembrandt's latere en machtigste levensvizioenen heeft de Hollander der genotzuchtige weelde-dagen afgewezen als „leelijk". En burgerlijk braaf Europa ergerde zich aan Millet, die ons den boer toonde als een tragischen held van aardschen arbeid, ergerde zich aan Van Gogh, ergerde zich aan allen, die het wekten uit den slaap van het subjectief en zelfzuchtig conventionalisme. Men zei, dat hier geen „schoonheid" was; men zei de schoonheid lief te hebben; maar men loog: men wilde gevleid worden en met rust gelaten.

Zijn de grootste uitingen der menschheid niet telkens uitingen geweest van dien hartstochtelijken ernst, welke op geheel andere wijze „harmonisch" is dan de gratieuze banaliteit 't zich wenscht! In naam der schoonheid trachtte men het leven te verkleinen tot een lief kinderspel.

Men vrage zich niet af of een kunstwerk schoon is, maar men vrage zich af of 't ons *ontroert* en *verrijkt*. Kunst is een daad van den ontroerden geest.

Hooft is ons lief als de dichter der vloeiende sonnetten, zoo rijk van rythme en van rijm; maar lees het eerste of lees het honderdste: altijd wéér moet ge genieten die lichte gratie, die welluidendheid. Ik zeg niet dat ze onbezield is, maar toch: genoeg welluidendheid tenslotte! Laat mij een stèm hooren, laat mij een mènsch zien! Is ook Walt Whitman geen dichter, de man die zijn levens-gevoel uitstóótte, in explosies van geestdrift en van smart-bedwingende wilskracht?

Kunst, zegt Tolstoi, is een der edelste gevoels-bemiddelingen van mensch tot mensch. Een kunst, die niet de universeele taal der menschheid spreekt: laat die ter zijde.

Een prediking van Jesaia, den profeet, is kunst. En wie in zulk een uitspraak een persiflage hoort: ik eerbiedig hem, maar hij heeft de kunst te veel hooren roemen als

de franje van den geest. Het is niet waar, wat een onzer aesthetische paedagogen zegt: dat de kunstenaar een mensch is die „alleen maar mooie dingen wil maken''. Hij wil in 't geheel niets „maken'', de kunstenaar, hij wil zich uitspreken, zoo zuiver als hem mogelijk is.

Kunst is levens-belijdenis. De kunstenaar copieert niet: hij beeldt uit eigen werkelijkheid, uit de werkelijkheid van zijn innerlijk leven. Hij objectiveert zichzelf in algemeene levensbeelden. Shakespeare heeft den Hamlet en den Lear niet naar model gecopieerd: Hamlet en Lear leefden in hem zelf. Maar deze innerlijke werkelijkheid, van waaruit de kunstenaar schept, is tegelijk algemeene levenswaarheid. De werkelijkheid der verschijnsels wordt waarheid van geest door zich tot *innerlijke* werkelijkheid te verdiepen. Het „ik'' kan zoomin zonder de wereld bestaan, als de wereld zonder het ik. Het bewustzijn kan zoomin zonder het feit bestaan, als het feit zonder 't bewustzijn; en wat wij „gevoel'' noemen, dat is de scheppende levenskracht, die bewustzijn en feit vereent. In het kunstwerk zijn „ik'' en „wereld'' één. Kunst is, naar Berlage's bondige definitie, kunst is geobjectiveerde ontroering. In het subjectieve is ze objectief. Zij is op *algemeene* wijze persoonlijk.

De kunst ontheft ons aan de werkelijkheid der objectieve feiten; waarmee niet gezegd zij dat kunst ons voor die werkelijkheid onverschillig maakt, want integendeel krijgt deze eerst, door zich tot levenswaarheid te verdiepen, haar wezenlijk belang. De feiten schijnen vaak drukkend en onbelangrijk, maar in de bevrijding, in de onthulling der kunst openbaart zich het leven als ten uiterste boeiend en vol beteekenis.

Kunst is geobjectiveerde ontroering: het ontroeringsleven heeft geestelijken zin gekregen en is *bevrijd*, het is vrij geworden en werkt bevrijdend door de objectiveering der kunst. Wanneer muziek, die kunst van het *volstrekte* gevoel, van het gevoel dat zich onmiddellijk en los van

eenige stoffelijke realiteit uitdrukt, wanneer muziek alléén aandoenlijkheid opwekt, wanneer muziek een zinnen-roes blijft, dan is die muziek geen kunst, of dan bleken we niet in staat den innerlijken zin dier muziek te verstaan: wij hebben die muziek dan dierlijk ondergaan, zij heeft ons niet verrijkt. Een drama — ook het donkerste — werkt niet benauwend, doch bevrijdend. (Dit onderscheidt het drama van de „draak''). Want in het drama is 't uiterlijke feit verinnerlijkt tot algemeene waarheid (de „Hamlet'' is niet een willekeurig mensch, ook niet een zelf-portret van den willekeurigen mensch Shakespeare: de „Hamlet'' leeft in *ons allen*). En het drama brengt orde in den chaos der gevoelens en daden: het doet ons de tragische levens-logica begrijpen; en wij komen in opstand alleen tegen dat, wat ons verwart. (Shakespeare doet ons niet slechts den „Hamlet'' in ons zelf *herkennen*, maar doet hem ons ook *verstaan*).

Daarom kan de kunstenaar, zoolang hij kunstenaar is, zich niet *verliezen* in de wereld der verschijnsels. Als hij een ploert beeldt of een slappen weekeling, dan is hij zelf *niet* ploertig en *niet* week. Als hij het grove uitdrukt, is hij fijn. Om eén beeld van domheid te geven, moet hij intelligent zijn. Wie de verschrikklng doet voelen van 't klein-burgerlijke leven, is zelf aristocraat. Wie op burgerlijke wijze burgerlijkheid beeldt, is geen kunstenaar. De oud-Hollander, Adriaan Brouwer, heeft ontzettende fantasieën geschilderd van menschelijke depravatie. Hij beeldde toen het leven, dat hij uit innerlijke ervaring kende: dat brute dronkemans-bestaan is *zijn* bestaan geweest. Maar toen hij schiep was hij *niet* grof, doch integendeel heel fijn en heel innig: een grove uitbeelding van grof leven kan geen kunst zijn. En als scheppende geest verheerlijkte hij niet de levens-ellende, maar drukte hij er de smart van uit, dat is *de smartelijke hunkering naar het geluk*. Niet *wilde* hij dit doen: hij werd er toe gedwongen, gedwongen door het leven, door de levende kracht der moraal. — Wanneer

een schrijver ons sleurt in de levens-ellende en er vaart geen geest van grootheid of liefde in zijn beschrijving, dan is zijn werk ons tot een nutteloosheid en een last. Misschien wreekte hij zich op zelf ondervonden smart, maar hij had die smart niet in zich zelf overwonnen. Hij wreekte zich op het leven zelf, niet op de smartelijke levens-negatie. Hij was niet vrij. De kunstenaar die een beeld van wanhoop schept, heeft de wanhoop gevoeld, heeft de wanhoop begrepen, doch heeft de wanhoop tevens *geboet*. En wij bewonderen in zijn verbeelding niet de wanhoop, maar de boete, de hunkering naar hoop. En zoo ook bewonderen wij in het kunstwerk niet het object, maar den geestestoestand van den kunstenaar, den steeds zich weer opheffenden en bevrijdenden gods-geest van den mensch. Kunst is belijdenis: alle belijdenis werkt bevrijdend. Vrijheid, dat blijft het stralend levens-doel. Innerlijk vrij weet zich de mensch: hij wordt gedwongen die vrijheid te belijden.

In dezen diepsten zin mag worden gezegd dat kunst een bevrijding is, een bevrijding en een vreugde. Zelfs de kunstenaar, die uiting geeft aan zijn smart, is nog, temidden van zijn moeiten, boven zijn moeiten uit, gelukkig. 't Leed is hem middel, maar vreugde doel. Dit wordt door weinigen verstaan. Men beklaagt een Beethoven, een Rembrandt, een Van Gogh: en ellendig wàren zij; maar hun levens-ellende zelf schiepen zij om tot een vreugde waarmee zij de menschheid, die hen rampzalig had gemaakt, begenadigden. Hun klachten zijn geen beschuldigingen maar een versmachting; hun vreugden zouden ons niet zoo diep ontroeren, indien ze geen overwinningen waren geweest; en meer, veel meer nog dan dat: zegeningen. Voelden wij in hun werk de bevrijding niet, het zou ons verschrikken, maar niet ontroeren, niet verrijken. De strijd zelf, de ziels-strijd zelf, heeft zich in hun kunstschepping symphonisch verzoend.

Maar hoe overtuigend men ook de waarheid dezer dingen ervaart, in wankele tijden als deze spreekt men er niet gaarne van. Augustinus' afschuw van de dramatische kunst, die ons het leed *genieten* doet, voelen wij hevig mee in onze dagen van levens-twijfel en kunst-verheerlijking. De zelfbevrijding der kunst kan depraveerend worden. De kunstenaar, zijn levens-smart beeldend, is zijn smart te boven; maar zal hij, zijn vreugden objectiveerend, ook de vreugd „te boven'' zijn? Is dan kunst een gevoelsbelijdenis van den alles en *niets* meer voelende? Is kunst een levens-belijdenis van den uit het leven verbannene? Dan zou de kunst een proces van ontmenschelijking zijn, van ontzedelijking; en dit wordt ze ook, niet alleen voor de honderden die zich artiest noemen en die nog slechts verkilde levens-acteurs zijn, maar ook voor de duizenden van het beschaafd en aesthetisch publiek. Kunst is geen religie! Niet de kunst is het doel, maar het leven. Kunst is middel. Niet de kunst is een zaak waarvoor we leven moeten en waarvoor we dus bereid moeten zijn te sterven, maar het leven, de levens-idee, waarvan de kunst slechts een uitings-middel zijn kan.

Wanneer de scheppende zelfbevrijding den kunstenaar niet heiligt, dan perverteert ze hem. Hij kan zijn gevoel ontheiligen, door er „kunst van te maken''. Heel het leven is een proces van bevrijding, van zedelijke bevrijding uit smart en onrust, van innerlijke vrijheidsverwezenlijking. Wee wie de smart en den strijd *genieten* gaat en het geluk niet zoekt en zoeken blijft, of wie den levens-strijd ontvlucht en zich boven het leven verheft. Geen van beiden hebben de plicht der innerlijke bevrijding gehoorzaamd; beiden hebben zedelijk zelfmoord gepleegd.

Maar thans, alle afwijkingen als onwezenlijkheden ter zijde schuivend, mag ik spreken over dat groot mysterie der kunst: de schoonheid.

De schoonheid, het is een groot woord. Het is een woord

dat veel verwarring bracht, zooals alle groote woorden, omdat alle groote woorden vage woorden zijn. Maar die groote, vage woorden zijn toch onmisbaar om den tempel te voltooien onzer levensconceptie. Het is een woord, dat — als alle groote, vage en onmisbare woorden — veel misbruikt werd.

„Ik vind 't niet mooi", zegt de pedant van het kunstwerk dat hij niet begreep, en zelfverzekerd wendt hij er zich van af.

Niet zóó zal de kunst ons leven verrijken. Wie oordeelt zonder aandacht, wie voelt zonder toewijding, blijft immer wat hij was. En wie blijft wat hij was, wordt minder dan hij is. Want wie zich niet verrijkt, verarmt; wie zich niet telkens vernieuwt, veroudert. Het leven is een strooming.

Als wij spreken van de schoonheid in de kunst, dan bedoelen wij niet een kwestie van persoonlijken smaak en niet een waardebepaling der dingen, niet bedoelen wij dan, dat de vlinder schoon is en de bedelaar leelijk, dat sterren poëtisch zijn en fabrieken prozaïsch, maar dan bedoelen wij die triomf van vrijheid, waardoor het kunstwerk ons ontroert en bevredigt en troost, de triomphale vrijheid, die een schetsje van het gelukkig oogenblik ons even zeer doet voelen als de volledige en monumentale schepping eener wereld-religie. Waar kunst is, welke ook, hoe gering en argeloos ook, daar is *iets* van 't hoogste leven. Schoonheid is de vrijheids-verwezenlijking der ziel.

Toen wij de wereld zagen als *schoon*, toen waren wij — in smartelijkheid misschien — toch gelukkig en vrij; wij waren toen *zuiver*. De schoonheid, het geluks-moment der zelfbevrijding, is het loon van innerlijke zuiverheid. Als wij zedelijk vrij zijn, dan zijn we waar, dan zijn we gelukkig en dan is de wereld ons schoon. De schoonheid is niet anders dan de harmonie, de innerlijke, de „verborgen" harmonie, waarvan Bierens de Haan sprak. Als de mensch begint goed te willen zijn, dan zal hij eindigen de schoon-

Als wij de wereld zien als schoon

heid te kennen. „De levende moraal leidt den mensch in tot de schoonheid”, heeft Dirk Coster gezegd.

Niet de wereld is schoon; wij zijn het. De schoonheid leeft *in ons zelf*. Zij is het gevoels-bewustzijn der zich vrij gevoelende ziel. De ziel, vrij geworden, voelt zich door de banden der sympathie met de wereld vereenigd. Ongebonden vrijheid *is* geen vrijheid meer, maar tyrannie: tyrannie over het dieper ik en tyrannie over dewereld. Maar vrij is de liefde, vrij is het edelmoedig enthousiasme.

Wanneer wij de wereld zien als schoon, dan zijn we gelukkig, dan treden we buiten de ommuring onzer eigengerechtigdheid, dan geven we ons over en zijn daardoor ons zelf gehéél, dan leven wij in de sfeer der onbaatzuchtige en onpersoonlijke ideeën: wij aanschouwen de ideeën, wij aanschouwen het leven in zijn ideëele waarheidsgedaante. De ontroering van dit geluks-moment, van dit vrijheids-moment, dat is de schoonheid.

Daarom is de hoogste schoonheid een rust, een heilige stilte; maar daarom kan ook de haat schoon zijn, want ook de haat kan ons bevrijden, ook de haat kan uit liefde zijn geboren. De groote haters zijn de teleurgestelde, maar geenszins ontgoochelde enthousiasten. Het allerschoonste is de blanke verrukking van Angelico's hemelsche scheppingen, maar ook de donkere hartstochtelijkheid van Rembrandt is schoon en de vlammende haat van Daumier.

Wie eens de schoonheid kende, die heeft voor goed het leven geëerd. Hij zal niets zoo zeer verafschuwen als het dilettantisme der amoreele al-waardeerers en als het dogmatisme der verstarden. Hij kent 't einddoel, maar hij weet hoe-vele wegen er heen kunnen voeren: hij ziet alle verwezenlijkte schoonheid als een weg, een weg naar de nooit te verwezenlijke schoonheid die de bron van al ons doen en willen is.

Alle schoonheid, hoe helsch ze ook schijne, is een belijdenis van *de* schoonheid. Maar vele „gewoon” geheeten

menschen hebben de genade der schoonheid dieper ervaren dan de aestheten die hun leven aan de schoonheid zeggen gewijd te hebben.

Ook in het „technische'' is het de vrijheid, die de kunst bepaalt. De benepen vorm, de stuntelige lijn, de disharmonische kleur, de verwarde compositie, alles wat een uiting van innerlijke onzekerheid is, van zoekende bevangenheid, en alles wat een uiting is van een opzettelijk, d. i. verstandelijk *overwinnen* dier onzekerheid (de dorheid der methodiek, de verstarring van 't begrip, de levenloosheid van 't conventionalisme) dit alles kenmerkt de schijnkunst. Want vrijheid is ongedwongen kracht. Maar ruimte van vorm en bouw, zekerheid van lijn, melodie van kleur, rythme van samenstelling: dat zijn de vrijheids-eigenschappen, die voor elk kunstwerk het leven beteekenen, die er de levensvoorwaarde van vormen. Het werk kan onhandig zijn en den dogmatischen technicus tot een ergernis, het mag velerlei onvolkomenheden hebben: maar wij voelen een *wil* in dit werk, sterk en ruim, wij voelen een macht van overtuiging, wij voelen een mensch. Onhandigheid kan zooveel ontroerender zijn dan de fraaie perfectie van het meesterschap.

Men heeft veel, en veel zwaarwichtigs, gesproken over de onderscheiding van het „verhevene'' en 't enkel „schoone''. Dit probleem raakt de filosofie en boeit de filosofen, maar buiten de filosofie om en binnen het kader onzer beschouwing wordt het zoo eenvoudig, dat ik niet nalaten wil het aan te roeren. Het „verhevene'' dan is een uitbeelding van de vrijheid die een worsteling veronderstelt, de vrijheid-triomf midden in den strijd of na den strijd. Het verhevene veronderstelt een zelf-overwinning.

Verheven is ons de sterren-hemel, de woestijn, het rotsgebergte, de storm, het strenge winter-land; al het overweldigend groote; want wij hebben ons streelend zelfbehagen moeten prijsgeven en de beklemming van ons nietigheids-

besef moeten overwinnen, om die ongenaakbare wereld in vrijheid te kunnen overschouwen en beheerschen. Het verhevene drukt een tot *rust* gekomen wil, een tot rust gekomen geestesspanning uit. Het triomfeert over de smart en het omvat de smart.

Het „schoone'' is de vrijheids-uiting zònder den louteringsstrijd. Het is louter, doch niet gelouterd. En de gelouterde mensch is ons meer dan 't loutere kind. Het schoone *ontkent* de smart. Den lente-ochtend noemen wij schoon en de bloemen in het duin.

En zóó in de wereld der kunst. Een Egyptisch koningsbeeld, onverzettelijk en streng, is verheven, het sierlijke Apollo-beeld schoon; de profetische „Mozes'' van Michel Angelo verheven, Titiaan's bloemachtige „Christus'' schoon.

Het verhevene is ernstig, het schoone liefelijk. Het verhevene wordt door ons bewonderd, in ontzag; het schoone meer vertrouwelijk genoten.

(Humor en ironie zijn een uiting van *belemmerde* vrijheid. Humor en ironie *tarten* ons).

Kunst is niet een franje en een fraaiigheid: kunst is belijdenis. Wij hebben niet allereerst behoefte aan „mooie dingen'' om ons de „leelijke'' te doen vergeten: wij hebben behoefte aan vrijheidsdaden van den geest, aan ontroerende levensbelijdenissen. En de kunst is ons een middel tot zelf-bevinding. Wij moeten het kunstwerk niet passief willen „genieten'': wij moeten het actief beleven in ons hart. Uiting van den scheppenden geest, werkt 't ook scheppend op ons, toeschouwers, in wanneer we er den innerlijken levens-grond van doorvoelen. Alle kunst is waarheid. Alle kunst „heeft gelijk''. De kunstenaar kan zich vergissen: de kunst is nooit een vergissing. De kunstenaar kan ons onverschillig zijn, kunst is nooit onverschillig: zij *is*, of zij is *niet*. Wat van den geest is, kan ons nooit onverschillig zijn: het onverschillige is reeds het verkeerde,

het *niet*, de negatie van den zuiveren geest. Het onver schillige voelen wij in kunst onmiddellijk als het slechte

Deze volstrektheid dankt de kunst daaraan, dat ze *gevoels*-waarheid is. Het geestelijk gevoels-leven is altijd zuiver, altijd waar. (Wat „valsch"-gevoel heet, is door 't verstand vertroebelde zinnelijkheid). Gevoel beteekent niet een passief aandoenings-leven, maar het is de tot geest verklaarde natuur, het is een vrije en scheppende macht. Ook in de diepste verlorenheid van onze zinnen-zelfzucht behouden wij steeds het donker besef van schaamte over de vertroebeling van ons *wakend* gevoels-leven: vandaar dat die „blinde" hartstocht steeds wraakgevoelens wekt: wij wreken ons op onze slachtoffers zelf, omdat de zelfzucht van dien hartstocht ons weerhoudt ons te wreken op ons schuldig ik.

Ook de meest instinctief-gepassioneerde kunst is uit een volstrekt andere sfeer, al zal de kunstenaar telkens in die donkerten verzinken. Levenloosheid is niets: maar waar leven is en 's levens scheppingskracht, daar moet ook het verval der dierlijkheid doorleden worden. De mensch is god en dier: en alleen de innige samenstemming van beiden vormt het volledige leven: het geestelijk gevoelsleven, de daemonische geestelijkheid, het liefdes-bewustzijn. Er is geen geestelijkheid zonder den bloei der zinnen, zonder de drift van 't bloed.

Waar de kunstenaar schept, verklaart zich zijn gevoelsleven tot geestelijkheid en verzinnelijkt zich zijn geestelijkheid tot gevoels-leven. Al zijn ervaringen en denkingen lossen zich op in zijn scheppend *doen*. Alle scheppen is een daad van die kosmische macht, die geen sterveling ooit verklaren of doorgronden kan.

Er is in het geheel geen waarheid en geen wijsheid dan die, welke we emotioneel doorleven. Het gevoel schept de gedachte om tot leven. In het gevoel krijgt de gedachte wezenlijkheid. Ja, de hoogste wijsheid der abstractie is ons *niets*, tegenover het levende voorbeeld, tegenover den

mensch in wien deze gedachte „leven'' werd. Het voorbeeld de uitbeelding, het leven: dat is het doel, dat is de werkelijkheid, dat is de waarheid.

Het naakte „begrip'' is 't wezen niet. Door omschrijving, door gebaar, door beeld-spraak trachten wij het wezen der dingen te suggereeren. Gebonden blijven wij aan tijd en ruimte: dus kunnen wij alleen door „beelden'', aan de wereld van tijd en ruimte ontleend, het wezen, dat zonder vorm of duur is, benaderen. De geest, zonder de stof, is voor ons een leegte, een ijlheid; maar de stof *dient* den geest. En de innige vereening van stof en geest, in dienst van den geest, beleven wij door de kunst. Het kunstwerk is nooit een abstractie en nooit een concreet feit. Kunst is nooit mathesis en nooit fotografie. Alle kunst is concreet en alle kunst is ideëel. De kunst vereenigt *mystisch* stof en geest tot 't direct navoelbare levens-beeld.

De diepere éénheid van stof en geest: dat is de levende waarheid waarop de kunst, en in 't bizonder de beeldende kunst, berust. De ziel van het kunstwerk wordt geboren tegelijk met zijn beeldenden vorm.

Schijnt niet heel de natuur-wereld deze waarheid te bevestigen? Alle vorm is zin-vol. Wanneer de geest in actie komt, dan flonkert 't oog der menschen. Het licht verheugt ons. Maar is hier ook in volle realiteit dit licht, dit flonkeren, niet de uitdrukking eener geestelijke bewogenheid?

Een mond drukt wijsheid uit, of twijfel, of vastberadenheid: alles zegt de lijn van den mond; alles zegt het oog, de hand.

De vorm kan niet liegen. Het lichaam triomfeert over de leugen der woorden, de leugen der daden. *Zie* en ge zult 't leven kennen.

Jacob Böhme heeft gezegd: „Und ist kein Ding in der Natur, es offenbart seine innere Gestalt auch aüsserlich: denn das Innerliche arbeitet stets zur Offenbarung. Ein jedes Ding hat seinen Mund zur Offenbarung. Und das

ist die Natursprache, darin jedes Ding aus seiner Eigenschaft redet und sich immer selber offenbart und darstelt.''

De kunstenaar ziet vorm als waarheid-openbaring. Beeldende kunst erkent vorm als geestelijk. Een klein trekje om neus en lippen kan de voosheid verraden van reputaties, waarvoor de wereld in vreeze leeft. Van menschen, die wij nimmer spraken, kunnen wij soms méér leeren, dan van een kast vol boeken. En wij hebben ontmoetingen gehad, die beslissend waren voor ons innerlijk leven, zonder dat een woord gewisseld werd met den vreemden weldoener, zonder dat zijn naam ons bekend was. Wij hebben diepe verstandhoudingen gehad met menschen, hoewel wij over niets spraken dan over regen of zonneschijn.

Zelfs de schuchterste mensch draagt heel zijn wijsheid uit in de openbaarheid van het leven. Alle geheim is zichtbaar. Alle zichtbaarheid is geheim.

Kijkende peilen we in de verborgenheden van 't menschelijk hart. En de *zwijgende* confidenties zijn de diepste. *Zien*, de wereld zien, het leven aanschouwen, beeldend en symbolisch zien, het zien als actieve geestes-daad: daarvan leeren wij waarlijk meer dan van egocentrisch droomen of abstract denken. De droom moet zich verzinnelijken tot *vizioen*, het denken zich symboliseeren tot denk-*beeld*, om levend te worden en scheppende kracht te krijgen. De droom en de gedachte moeten zich tot verbeelding verstelligen om een bezit der ziel te worden.

De menschen en de dingen, die ons lief zijn, te aanschouwen, dat is het geluk en de wijsheid. De wereld die ons lief is aanschouwend, zullen wij komen tot een liefdevolle aanschouwing der wereld.

Maar al heeft de beeldende kunstenaar de gave van het gezicht, toch zal niet ieder schilder of beeldhouwer de gave bezitten van het *psychisch* gezicht. Want er zijn twee wijzen van zien: een zintuigelijk en een psychisch

zien, hoewel in de sfeer der kunst alle zien een bezield zien is.

Wij kunnen niets onverschillig zien. Alle werkelijk *zien* is een voelen. Het gemoed neemt deel aan wat het oog ziet. Het zien is een voelen; en het voelen een denken. Want zien is *bewust* zien en voelen *bewust* voelen. Bewust denkend zien wordt schouwen. De louter vizueel-begaafde kunstenaar echter kent 't schouwen niet meer, niet 't gelouterde zien der veelheid in haar enkelvoudige wezen, niet het mediteerend doorschouwen der lichamelijke dingen tot in hun symbolischen zin. Zijn zien blijft een instinctmatig zien, zijn voelen een zintuigelijke aandoening en een individueele stemming. Hij leeft van indrukken; hij is blij om de blauwheid van de lente-lucht en de regen stemt hem weemoedig. De wereld is hem een heerlijk schouwtooneel, waaraan hij zich nooit genoeg verzadigen kan. Met altijd jonge oogen ziet hij haar aan; met een altijd jong gemoed onder gaat hij de stemmingen van zijn gewaarwordings-leven. Hij is het kind der wereld. En wij hebben hem lief, want hij is argeloos en gevoelig van gemoed. Het is allen goed zich kind te voelen. En alle kunst heeft iets van dit kinderlijke behouden. De bruisende gevoelskracht van den impressionist blijft het primaire element van alle kunst. Maar wij zullen niet vergeten dat er ook een psychisch zien mogelijk is en een mediteerend schouwen.

Ook ideeën kan men zien. Het physische aandoeningsleven kan zich in de kunst verheffen tot 't meta-physische. De individueel ervaren „aandoening" van de wereld buiten ons kan zich tot een universeeler „ontroering" verinnerlijken. De natuur-werkelijkheid kan zich in den menschengeest kristalliseeren tot symbool.

Is niet heel de zichtbare schepping, heel het zicht- en voelbare universum, al wat leeft, is het ons alles niet de taal waardoor de Godheid tot ons spreekt, de taal van den geest tot zijn geestelijkste schepping: den mensch?

Een taal is ons de wereld; een taal, dat is een zinnebeeld der gedachte, een vorm-geworden idee, een symbool.

En ieder mensch kent deze symboliek. Ieder mensch schept zich gevoelens om tot beelden. Ieder mensch objectiveert zijn aandoeningen in beelden en bevrijdt zich van den druk der aandoeningen dóór ze te symboliseeren en symboliseerend te veralgemeenen: niet overlegd, maar van-zelf. Niet 't redeneerend verstand schept zich deze symbolen, maar wij verrichten dit geheimzinnige werk in de schemerende diepte der ziel. Schopenhauer heeft gezegd, dat de mensch in zijn slaap, in zijn droomen, een intuïtief en groot kunstenaar wordt, daar hij zich dan heel de menschen-wereld dramatisch te objectiveeren weet. Droomend worden we Shakespeares. Maar wat zijn droomen anders, dan versymboliseerde gevoelens? De angst, de vernedering, de trots, het onerkend verlangen, de vreugden, die ons wakend leven — onbewust misschien — beheerschten, objectiveeren zich in den droom tot concrete levens-beelden, verdramatiseeren zich tot gebeurtenissen, dwaas daar zij zich aan de controle onzer redelijkheid ontworstelen, maar in die dwaasheid vol diepen zin, in die dwaasheid van een tragischen ernst. Soms verijlen zich deze droom-symbolen tot bewegende figuren, die ons, door hun kleur-werking en lijnenrythme, verbluffend duidelijk groote gevoelens van liefde, haat of angst suggereeren [1]).

De gevoelens, in ons wakend leven, door 't zelfbedrog van een al te diplomatisch verstand onderdrukt, dringen zich in den droom met een niets meer ontziende heftigheid

---

[1]) Men zij vooral aandachtig voor het felle moment, tusschen waken en slapen, wanneer wij nog juist genoeg bewustzijn hebben om ons rekenschap te kunnen geven van de vaak *ontzettende* en soms ook ondragelijk *hemelsche* vizioenen onzer onbewustheid.

De onderwerplooze kunst van een Kandinsky is aan deze ervaringen verwant, maar overschrijdt daardoor tevens de grens der kunst-mogelijkheden.

en klaarheid aan ons op. Gelukkig, wie den moed heeft de symboliek van het droom-leven te verstaan en te gelooven. Want hij zal ook in dien zin kunstenaar zijn, dat hij de *bevrijding* van het kunstenaarschap ondervindt. En hij zal over den zedelijken zin dier zelf-bevrijding zeker niet in twijfel verkeeren: zeker niet zal ze hem een aesthetische zelf-verzaliging en levens-verkrachting beteekenen!

Alle symboliek is het samenvattend droom-beeld van 't innerlijk ervaren leven. Alle ver-beelding is — het woord zegt 't reeds — symboliek. En de verbeelding is de essentieele kunstenaars-gave.

Het is recht het kunstwerk te schatten naar de vrijheid en de diepte der verbeelding. Ik ontken geenszins dat elke kunst-uiting in zichzelf volkomen is. Strevend en wisselend is de kunst, naar Schopenhauer's woord, steeds „aan haar doel". Ook in een vluchtig schetsje, in het studie-blaadje van den impressionist, beeldt een menschelijk gevoel zich uit. Het geeft, overeenkomstig de naturalistische leus, een stukje natuur gezien door een temperament. De innerlijke éénheid van het kunstwerk wordt hier bepaald door het temperament van den kunstenaar; het geeft een vergeestelijking van 't menschelijk instinct. Maar deze leus, deze formule, *omvat* niet de kunst: zij kenmerkt iets dat alle kunst be-vat. De mensch is niet alléén temperament; hij leeft niet uitsluitend van zinnelijke indrukken. Hij strijdt en peinst, hij verwondert zich en gelooft. Hij tracht zich een orde te scheppen, een beeld van de veelheid der verschijnsels. Scheppen *is* reeds ordenen. In den beginne, zegt 't oude verhaal, was er chaos: God herschiep den chaos tot orde. En zoo dit verhaal niet waar is, dan bewijst 't te meer dat de mensch zich een gedroomd beeld van ordening schept.

Deze droom als „rede" heet filosofie, als „zedelijkheid": religie, als „verbeelding": kunst. Wijsgeer, priester en kunstenaar: allen openbaren hunnen droom, die een subjektief symbool is van het alzijdige wezen.

Indien de menschelijke rede volstrekt was, zou de filosofie kunst en religie tot een overbodigheid maken. Dan was het denken van den mensch het goddelijk denken zelf. Maar niet absoluut is de rede. De bewijsvoering der rede is alleen voor de mathesis een werkelijk bewijs en een ondempbare kloof scheidt de mathesis van het leven. De filosoof bewijst slechts wat hij bij intuïtie reeds voelde. Hij bewijst wat hij *wil* bewijzen. Eer hij begint, houdt hij het eindpunt voor oogen. De bewijsvoering van den filosoof bewijst alleen, dat hij zijn wijsheid *beheerscht.*

De wijsbegeerte kan niet bereiken: zij blijft „begeerte", zij blijft een liefde. De filosofie bereikt, evenals kunst en religie, in het *streven.* De rede gaat op in het streven der liefde, in het gelooven, in 't onbekende. Geloovige doorvoeling van 't eeuwig onbekende, waarin het leven één is en ondeelbaar: dat noemen wij mystiek. Mystiek is niet een ontkenning der rede, doch haar apotheose. De mystiek vervoleindigt de rede. En zoo blijven de gedachten van den filosoof, evenals de gelijkenissen en spreuken van den priester en de verbeeldingen van den kunstenaar: symbool. Daarom bestaat er een onverbrekelijke éénheid tusschen kunstenaar, priester en wijsgeer. En hoe klaarder wij, in een hunner scheppingen, deze éénheid ervaren, des te universeeler zal hun schepping zijn. Een groot kunstenaar is een groot filosoof; maar hij weet 't niet. En de onbewuste filosofen zijn tenslotte de besten. Want het beste begint waar het weten ophoudt.

Zooals de Joodsche dichter het leven zag van Mozes: als realiteit, maar als mythe tegelijk: als een realiteit van symbolische beteekenis, zoo schept zich ten allen dage de kunstenaar zijn poëemen, in woord, of vorm, of klank. De droom der verbeelding gaat boven de feiten der werkelijkheden uit. De verbeelding is het lichaam der innerlijke waarheid.

Waar de éénheid van „idee" en „verschijnsel" wordt

gevoeld, waar 't verschijnsel verschijning werd: daar ontstaat het symbool. Alle kunst is in wezen symbolisch.

Ik hoop, dat mijn bedoeling verstaan wordt. Het is mijn bedoeling niet, dat de „ware" kunst eerst begint in de sfeer der godsdienstige allegorieën.

De fantastische natuur-vermenschelijking der mythologieën en fabels is te zien als een nog kinderlijke, kinderlijk-romantische kunst-uiting. De primitieve menschheid begrijpt niet wat ze ziet, wat ze voelt: zij schept de werkelijkheden om tot nieuwe beelden, die aan haar duistere gevoelens beter beantwoorden. De primitieve dichter ziet in den boom een god, een bovenmenschelijken reus; voor den geestelijk volwassen mensch verzoenen zich feit en verbeelding: hij beleeft in den boom de idee van kosmische macht en tragische grootheid. Indien hij realist is, dan onderwerpt zich zijn verbeelding aan het concrete verschijnsel van den boom; als symbolist zal hij het verschijnsel omscheppen naar den dwang zijner verbeelding. Doch voor beiden was de boom „symbool".

Kunst is al-leven, gevoeld van uit onze menschelijkheid. De kunstenaar *vermenschelijkt* de wereld om haar geestelijken zin te geven. Hij *vermenschelijkt* de wereld om haar te *vereeuwigen*. Het Chineesche Kwan-yinbeeldje geeft van de heiligheids-idee een concreet, menschelijk symbool, zoodat aan ieder, die de gedaante van het beeld ziet, het wezen der heiligheid wordt geopenbaard.

Het zal thans noodig zijn, van uit 't besef der fundamenteele éénheid aller kunst, geleidelijk de evolutie van het kunst-begrip ontwikkelend, de tweezijdigheid van symboliek en realisme te doorgronden.

II.

ALGEMEENE BESCHOUWINGEN II.

STIJL EN RYTHME.

In de beeldende kunst hebben lijn, vorm en kleur een zelfstandige uitdrukkingskracht. Daarom zal, in tegenstelling tot een architectonisch ontwerp, de lijn van een teekening, hoe straf misschien, nooit een mathematische lineaallijn zijn. Het architectonische ontwerp blijft een doode afspiegeling van het levende kunstwerk, dat 't gebouw is: maar de vrije teekening vormt in zich zelf een levend organisme: ook de voorstudie tot een monumentale schildering is te zien als een compleet resultaat.

Deze lijn drukt iets uit; ze is het schrift van een gemoedstoestand.

Expressiviteit is emotionaliteit. De dingen zijn uitdrukkingsvol door ontroerend te zijn. Wat niet ontroert hééft geen uitdrukkingskracht. Het gevoel is de groote bemiddelaar van mensch tot mensch en van mensch tot wereld. Alleen het gevoel heeft bezielende kracht. Alle „geest'' is emotioneel. Een gedachte „bezielt'' ons alleen in zoover we haar *voelen* en in zoover ze dóór het gevoel tot leven in ons wordt.

De emotionaliteit vormt de oorsprong van alle kunst, omdat elk kunstwerk ten eerste en ten laatste *expressief* is.

In dichtkunst gaat expressie boven melodische vormenschoonheid. In primitieve dichtkunst is 't de hartstochtelijke kracht van uitdrukking die overheerscht, de directe explosie van gevoel. Ruw mag de vorm zijn: deze ruwheid zelf treft door de kracht der ontroering die zich dwingend het beeldende woord schiep. Die dichter uitte zich omdat hij *moest!* Maar in decadente poëzie overheerscht het melodieuze: zulk een gedicht zal ons niet veel zeggen, het zal een vage aanduiding zijn van overgeleverde gevoelens, het zal stereotiep van uitdrukking zijn, — maar het vloeit en glijdt en rolt! Het is *slechts* vorm en *slechts* melodie geworden. — De kunst vangt aan bij de expressie en eindigt in de rhetorica.

Ook de beeldende kunst. Na Masaccio, de uitdrukkingsrijke, sober van vorm, geeft Giorgione de zuivere harmonie van vorm en uitdrukking, de kunst der volheid, tot bij Reni de geest versmelt in de vormelijkheden der vleiende banaliteit. Van geestelijke spanning is bij de Reni's geen sprake meer. Evenzoo kan men naast elkander stellen de beeldhouwers Donatello, de barsch-karaktervolle; Michel Angelo, de schepper der machtige symphonieën; Bernini de rhetoricus. Of bij onze oud-Hollanders: Lucas v. Leyden, de straffe en oprechte; Rembrandt, de orchestrale; v. d. Werff, de porseleine, de fluweelige.

En hetzelfde geldt in de evolutie der Indische, der Grieksche, der Gothische kunst.

Alle „ontaarding'' beteekent een overheerschen van den vorm op het wezen. Godsdiensten ontaarden zoodra het lichaam van dien godsdienst er de ziel van overheerscht, het woord den zin, het dogma de wijsheid, het beeld de symbolische verbeelding. Steeds dreigt het leven te veruiterlijken, de geest te verstoffelijken. Steeds is vormelijkheid verval. Daarom heeft de strijd van stof en geest geen einde. Alleen door zijn *kracht* kan de geest zich handhaven. Moraal is: geestelijke kracht! En ook het kunstwerk kent

men aan de *kracht* van geest, aan de innerlijke *spanning*, die zich ook in de teerste gevoelssferen openbaart. Het weeke, het willooze, het grove: dat is de banaliteit der wilsverzwakking, de gemeenplaats der ondoorleefde verstandelijkheid, de abdicatie van den intuïtieven geest; dat is het tegendeel van alle leven, van alle kunst.

Die decadenten, de Reni's, de v. d. Werffs, de Arie Scheffers: hadden zij en hebben zij geen „gevoel"? Integendeel, zij zwommen en zij zwemmen steeds in gevoel, in de troebele aandoenlijkheid, in de holle oceanen van hun makkelijk enthousiasme. Zij hebben „gevoel", maar zij hebben geen *hart*.

Primitieve kunst is expressief: het gevoel overheerscht er den vorm, d. w. z. het is een gevoel dat werkelijk *heerschen* kan: het is vurig, zelfstandig en sterk. Decadentie beteekent de overheersching van den vorm op het gevoel: het gevoel is er verlichamelijkt, vermaterialiseerd en heeft alle geestkracht, geest-*drift*, verloren. Genotzuchtige zinnelijkheid heeft niets gemeen met de louterende gevoels-kracht onzer scheppende geestelijkheid. Genotzuchtige menschen zijn tegelijk materialistisch en sentimenteel. Materialisme en sentimentaliteit hooren bijéén. Sentimentaliteit is zelf-behagelijk egoïsme. De zelfzucht schept naar den kant der overwonnen geestelijkheid het wraakzuchtig pessimisme, dat 't leven als stoffelijkheid ziet en om zijn stoffelijkheid veracht; naar den kant der overwinnende materie schept ze de sentimentaliteit, die het leven als stoffelijkheid ziet en om zijn stoffelijkheid veridealiseert. De rhetorica, dat helden-gebaar der sentimentaliteit, is ontuchtig en daardoor verslapt en verleugend gevoel.

Het kunstwerk is een daad van geestelijke emotionaliteit. Aan zijn emotionaliteit dankt het zijn stylistische ondeelbaarheid.

Verstand deelt. Als verstands-menschen nemen wij onze toevlucht tot de systematiek, om de éénheid te hervinden; en de systematiek is een intellectueele verkrachting, een verstarring van het leven. De systematiek schept niet een samenvatting van de levens-bewegelijkheid: zij schept 't beeld eener fictieve beweginglooseheid. Zij schept een valsch beeld van levens-stilstand. Maar alle gevoel is synthetisch.

Doordat de stijl-éénheid van het kunstwerk emotioneel verworven werd, is ze niet willekeurig en bewust tot stand gekomen, maar noodzakelijk en intuïtief. Vermeer's „Gezicht op Delft", dat stralende geluks-beeld, is in alle en alle kleinste onderdeelen één van geest: zooals hij het stads-profiel zag, zoo zag hij den hemel en zoo de donkere figuurtjes op het gele rivier-strand. (Denken wij ons deze figuurtjes door Mauve of Van Gogh geschilderd, onmiddellijk was de éénheid verbroken). — Jacob Maris vond in Vermeer's schepping het groote voorbeeld zijner eigen kunst: maar als wij naast elkander stellen het gezicht op Delft en een van Maris' stads-verbeeldingen — donker en massaal de oude huizen onder de stralende wit-en-blauwe najaars-lucht — dan beseffen we hoe, tot in alle onderdeelen, dezelfde gegevens, dezelfde compositie, dezelfde kleuren, geheel verschillend gevoeld zijn. Edeler, meditatiever, verklaarder is Vermeer's wijze van zien; hartstochtelijker, materieeler, oogenblikkelijker die van Maris. En iemand's zienswijze is zijn denk-wijze. De kunstenaars-aanschouwing is een beeldend denken. Het geestelijk leven van den kunstenaar heeft plastisch vermogen.

Het „eigene" van Maris vormt zijn stijl. Stijl beteekent persoonlijkheid.

In den mensch, dien ik op straat ontmoet, voel ik een psychische éénheid, die zich openbaart in zijn houding, in zijn loopen, in zijn gelaat, in heel zijn verschijning. Hijzelf weet daar niet van, maar *ik* zie het; ik zie het als de resultante van heel zijn verleden, van al de innerlijke en

uiterlijke factoren, die samen zijn wezen bepalen. Hoe beteekenisvoller een mensch is, des te sterker en gaver is het beeld van zijn verschijning. Het is de stijl zijner persoonlijkheid. Men kon ook van „karakter" spreken, maar karakter dunkt mij minder essentieel. Niet makkelijk zou ik het karakter kunnen ontleden van Shakespeare; maar klaar voel ik zijn „stijl". Wat weet ik van Rembrandt's karakter? Maar zijn stijl voel ik onmiddellijk. Onder karakter verstaat men de bizondere *samengesteldheid* der psychische eigenschappen; onder stijl de tot een geestelijke natuur verdiepte *éénheid*, die niet meer te verdeelen is.

Het kunstwerk is één doordat de mensch in zich zelf een onbewuste éénheid vormt. Zoo zullen we Raphaël's zoetvloeiendheid, Mantegna's fel gespannen kracht, Rembrandt's bruisende hartstochtsmacht navoelen in elke lijn hunner voorstudies en schetsen, in elk onderdeel hunner schilderijen. En zoo herkennen we een goed schrijver uit elken zin zijner geschriften, uit den toon, het gevoelsgehalte, zijner woorden, ook al kunnen wij nog geen indruk krijgen van het geheel zijner conceptie.

Het is daarom, dat een „studie" kunst kan zijn, even goed als een voltooide schepping en dat niemand een schepping voortbrengen kan, die ook niet in zijn argelooze studies zich belangrijk toont.

Dit is het primaire. Dit raakt het persoonlijke *zelf*. En wij weten, want wij ervaren dagelijks, hoe de mensch in geen enkele bedrijvigheid iets goeds kan verrichten, die niet ten eerste „zich zelf" is, zich een persoonlijkheid toont. De staatsman is geroepen zijn volk te dienen: het is niet zijn roeping zich uit te leven. (De tyran is geen staatsman, maar een staats-verkrachter). De roeping van den staatsman is een bij uitstek objectieve. Maar toch zal slechts hij een goed staatsman zijn, die een sterke persoonlijkheid blijkt, een stijlvol mensch, in zich zèlf het leven beheerschend.

Stijl is levens-beheersching. Stijl is geestes-concentratie. Stijl is *ras*. Stijl is *eenvoud :* rijke eenvoudigheid.

Maar dieper reikt het stijl-begrip. Want hoe is het dat, waar duizenden stijlvolle persoonlijkheden zijn, vele kunstenaars nooit en meerderen slechts langzaam een eigen stijl verwerven? In de kunst is alleen dan van stijl-eigenheid sprake, indien de kunstenaar een nieuwe waarheid te zeggen heeft en een schakel vormt in de keten der kunst- en der beschavings-evolutie. En als de velen zich geroepen voelen een „schakel" te zijn, dan juist komt er van den keten weinig terecht: want dan ontstaat een chaos van ijzer, een rommel van oud-roest; oud-lood om oud-ijzer: 't is al gelijk!

Wij spreken van Leonardo da Vinci's en Rembrandt's „stijl", terwijl hun volgelingen slechts geringe wijzigingen waren in de overheerschende geestelijkheid der meesters en nauwelijks meer een eigen stijl bezaten, hoewel ook hun leven vruchtbaar en schoon was.

Er zijn menschen, die onder de suggestie komen van elke krachtige persoonlijkheid, welke ze ontmoeten, zoodat zij hun wijze van denken en voelen, ja van praten en doen, dadelijk overnemen. Dat zijn de menschen van was, de slaven-zielen. Anderen echter zullen wel een eigen binnenleven hebben, maar schuchter, onvrij; 't is of ze onder een domper leven: tot 't gelukkig oogenblik waarop ze een grootere en een gelijke vinden, aan wien ze zich in onvoorwaardelijk vertrouwen kunnen overgeven: een bezielend levens-voorbeeld. Wel verliezen zij hun zelfstandigheid, maar dit verlies is winst; want nu eerst leven ze moedig op en voelen zij zich rustig. Nu heeft hun leven beteekenis en doel gekregen: zij verkondigen de grootheid van hun held. Dat zijn de discipel-naturen. En de geschiedenis eert ook hen, want zij wisten wat liefde beteekent: zij hebben, in hun held, in een ander, 's levens *grootschheid* erkend en liefgehad.

In de kunst vinden wij deze verschijnsels als vergroot en boven-persoonlijk terug.

Maar overzien we nu het beeld der kunsthistorie, zien wij Rembrandt in zijn tijd, de kunst der 17de-eeuwsche Hollanders in verband met de Vlaamsche en Spaansche van dien tijd en in verband met de Duitsche en Italiaansche der 16de eeuw, dan bemerken we, dat ook de stijl van een zoo geniale persoonlijkheid, als Rembrandt was, nog maar weer een varieerende verschijning, een verbizondering geweest is, of liever: een hoogste incarnatie, een volledige samenvatting van den stijl zijner tijd- en land-genooten. Ja, wij zien dan, dat de stijl van 't 17de-eeuwsche Holland niet dan een verbizondering was van den stijl van 't 17de-eeuwsche Europa.

Eén geest beheerscht ons: de geest van onzen tijd. Die geest, ons denken en voelen beheerschend, heel de gedaante onzer samenleving om-scheppend, is een manifestatie en een tijdelijke verbizondering van den tijdeloozen geest, de genieën-kracht, werkend in den mensch, de kosmische scheppingsgeest, die zich in den mensch verbizonderen *moet* om tot openbaarheid te komen.

Het stijl-principe verbreedt zich aldus tot een cultuur-principe. De „stijl" geeft de levens-sfeer aan van een beschaving, het geestelijk fundament eener menschheid. Wij houden zoo veel van de sobere statigheid onzer 17de-eeuwsche Renaissance met haar ranke gebouwen en plechtstatige vertrekken, omdat zij ons een sfeer suggereert waarin het goed te leven is. De menschen, die zich het Alhambra bouwden, kunnen geen laffe burgerzielen zijn geweest: zij kenden den droom, de ziels-bezinning, de majesteit Zij waren boos en edelmoedig als wij, maar hun leven rustte op vaster fundamenten. Een volk dat zich de Akropolis schiep moet een volk zijn geweest dat de verhevenheid erkende: niet allen waren verheven geesten, maar allen erkenden het gezag der verhevenheid. En daarom is ons

de strakke ingetogenheid zoo lief, die nog heerschen kan in de studeerkamer van een onzer oude patriciërs: het is om de „moraal'', om de geestelijke traditie. Stijl beteekent levens-tucht. Stijlloosheid is de banaliteit, de infame trivialiteit, de burgerlijke levens-verwildering.

In tijden van maatschappelijke verwording zal het stijlbegrip ontaarden. En dit kenmerkt de diepe waarde, maar ook de beperktheid van het stijl-begrip. Want de mensch is gemeenschaps-wezen: zich gemeenschaps-wezen te weten zal hem ten goede komen, want eenzaamheid is altijd verlies. Maar de mensch is niet *uitsluitend* en niet in de eerste plaats gemeenschaps-wezen. „Stijl'' beteekent een fundament: dat, waar het op áánkomt, ontstaat daaròp en daarnà. En het is de fout der stijl-kritiek, dat zij het werk uitsluitend beoordeelt naar zijn stylistisch gehalte en niet naar de grootte van den enkelen *mensch* die er zich in uitsprak.

Elke geniale persoonlijkheid rijst boven den stijl van het tijdperk uit. En de verwardste tijden *overwinnen* zich nog in hun geniale persoonlijkheden. Het stijlloos Impressionisme bracht het genie Rodin voort: wie in Rodin *vooral* den impressionist ziet, heeft een groot mensch miskend. Men zegge liever dit: dat de leer door den mensch wordt geheiligd. De leer is nooit het leven en de formule nooit de geest. De kunst-historie en de stijl-kritiek, ja alle historie en alle kritiek, zwijge tegenover het mysterie der persoonlijkheid. Historie, die het beginsel der persoonlijkheid miskent, is beginsel-lóós.

Streng was nog het stijl-besef der vroege Renaissance. De tucht van feodaal katholicisme leefde nog, als een machtige traditie, voort. Wanneer wij een fresco van den 15en eeuwer Gozzoli vergelijken met een werk van Rembrandt, hoeveel strenger, klaarder en stijlvoller is dan de Italiaan, hoeveel stijlvoller dan Rembrandt, de vereenzaamde, onmaatschappelijke droomer. Gozzoli's figuren

GOZZOLI.

DE TOCHT DER DRIE KONINGEN
(fragment van een fresco, Florence).

konden gebeeldhouwd zijn, zoo straf is de plastiek en zoo edel de lijn, terwijl Rembrandt een veel stoffelijker werkelijkheids-beeld geeft en een veel minder architectonische verbeelding. Gozzoli's geest was altijd in tucht geconcentreerd, terwijl Rembrandt werkelijk grof kon zijn en banaal (al schijnt men dit, in onzen tijd van laf-afgodische heroworship, niet te erkennen). In Gozzoli's scheppingen beeldt zich een machtiger *cultuur* uit. Beoordeeld naar het stijlbegrip zou Rembrandt een duister anarchist kunnen schijnen naast den fieren Italiaan. Maar tenslotte hebben we met *menschen* te doen, en niet met stylisten. De groote kunstenaar is de groote *mensch*. Tenslotte is kunst een uiting van *psychisch* leven en niet van vormelijk leven. En gevoeld naar 't psychische dunkt mij Gozzoli's schitterende verbeelding, tegenover de essentieele van Rembrandt, uiterlijk, pralerig, koud: een prachtig décor, maar niet een harts-belijdenis. Hoeveel dieper is de onklare en in 't geheel niet meer architectonische gevoels-aanduiding van Rembrandt, den individualist. Hoeveel dichter leefde deze romanticus bij de ziel der Gothiek, dan Gozzoli die de traditie en de tucht van dien tijd nog onderging!

Ik houd van menschen, die waardigheid bezitten: zelfbeheerschte en stijlvolle menschen; maar alleen dan bewonder ik deze waardigheid, indien zij iets anders, kostelijkers, verbergt en daardoor juist openbaart, indien zij de uitstraling is van hun geest. Ik houd meer van een weerbarstig zwerver op God's aarde, dan van een pralenden parade-generaal. Nogmaals: de vergissing der *stijl-critici* is: dat zij, gescherpt op vorm-analyse, de persoonlijkheid niet tellen. Wanneer men de schildering van een aarden kruik bij Gozzoli, bij Michel Angelo, bij Rembandt en bij Breitner vergelijkt, dan zal men *iets* wezenlijks van hun kunst verstaan: het stijl-fundament; maar *het* wezenlijke nog niet: de volheid der persoonlijkheid. Een aarden kruik, door Michel Angelo geschilderd, zal misschien zeer gelijk zijn aan een uit een

werk van Del Sarto: en hoe anders de mensch! — Doch de vergissing der *formalisten* is deze, grootere: dat zij beginnen het gewaad te cultiveeren, in de meening dat de kleeren maken den man. Wie echter naar stijl en naar een stijlvolle cultuur uitziet, heeft den geest als primair te erkennen. De man maakt zijn kleeding!

Ik meen, dat de „stijllooze" boeken van Tolstoi en ook van een Romain Rolland ons liever behooren te zijn, dan de statige monumentaliteit van Leconte de Lisle. En ik meen dat de lieden, die een wereld-religie wenschen *omdat* er tucht moet zijn, dorre pedanten moeten heeten en uit zwakheid wraakzuchtige reactionairen. Zij, die ons steeds verzekeren, dat 't „volk" de tucht noodig heeft, zijn degenen die zelf zonder tucht-van-buiten niet kunnen leven. Ik meen, dat 't tenslotte ons doel niet is kathedralen te bouwen, maar dat 't doel is zoo te leven dat wij den geest representeeren die zich óók in de kathedraal openbaarde. En als de beste elementen der menschheid zóó leven, dan zullen de anderen begrijpen dat zoo te leven schoon is en dan kan weer ontstaan een stijl, dat is de gedaante van den geest, de tijdelijke orde die van de eeuwige een afspiegeling is. Hellas kan ons leeren, dat ook zonder scholastiek de ideeën-éénheid mogelijk is en de groote stijl.

In die tijden van geestelijke éénheid hebben de afzonderlijke individuen niet of nauwelijks een afzonderlijken stijl. Zooals, in verbrokener tijdperken, de discipel den meester volgt, een Govert Flinck Rembrandt volgt en een Luïni Leonardo da Vinci, zoo voelen dan de meesters zelf zich discipels, niet de discipels van een bepaalde persoonlijkheid, maar de discipels van het leven, van de éene levens-idee die, in haar tijdelijkheid, eeuwig is. Dan werken allen te zamen. En hun werk is dan niet de uitdrukking eener individueele „stemming", doch eener boven-persoonlijke aanschouwing". Dan is de kunst het meest algemeen, het meest symbolisch. Doch iets van dit algemeener stijl-idealisme

doordringt elken vasten beschavings-tijd. Edel was de Italiaansche Renaissance, ten eerste edel, en edel de kunst van een Vermeer, door de genade van dit diepste, geestelijkste stijl-leven. Stijl is persoonlijkheid, maar toch: het dieper stijl-begrip beteekent de objectiviteit van elke groote idee, elke groote kunst, elken grooten mensch. Stijl is stilte.

In tijden van geestelijke wankeling, tracht ieder kunstenaar voor zich zijn stijl te verwerven: dan ontstaan de vele, individueele verschillen en zullen zelfs de kleine talenten trachten iets „eigens" te geven: want vinden ze dit zielig eigene niet, dan zijn ze *niets* meer. Dan willen ook de kleinen niet discipels meer zijn, discipels der machthebbenden, maar ieder wordt despoot. Zulk een tijd was de 19de eeuw, toen men zijn medemensch eerder een schurk mocht noemen, dan hem originaliteit te ontzeggen. En de kunstenaar heeft toen vaak de beste jaren van zijn leven verspild om dat beetje, waarin hij *afweek* van de anderen, te ontdekken en devoot te cultiveeren. Honderden kunstenaars-levens gingen en gaan verloren in de vernederende jacht op een waardelooze oorspronkelijkheid. Duizenden „kunstwerken" waren en zijn het energisch product van eerzucht, roemzucht en zelfzucht. Kunst moet *ontstaan* en niet worden „gemaakt". Kunst ontstaat in een sfeer van stilte en toegewijdheid: in de sfeer, die alles wat ons lief is in het leven omschut.

Waar ieder modern kunstenaar zijn eigen „stijl" zocht, was zijn werk gewoonlijk het tegendeel van „stijlvol". Het begrip stijl beteekende meer uitsluitend een primitieve oer-kracht: het temperament. Temperament en persoonlijkheid waren elkander dekkende begrippen. Het begrip „persoonlijkheid" werd verkleind en vermaterialiseerd tot 't begrip „individu", tot 't begrip *subjectivisme*. Des te grooter zijn er de enkele ware persoonlijkheden om geweest!

In de 19de eeuw ontstonden nog de verschillende, de vele, de al te vele „scholen" (Romantiek, Naturalisme,

Impressionisme enz.) scholen, of richtingen, die zich gedeeltelijk tevens in litteratuur en muziek deden gelden; maar niet langer bestond in eenig algemeeneren zin een „stijl''. De architectuur, die bestaat *op voorwaarde* der gestijldheid, ontbrak.

En thans wordt 't noodig het stijl-begrip teneinde toe te ontwikkelen.

De incarnatie van het begrip stijl vormt de architectuur. Voor architectuur is stijlvolheid essentieel.

Zeggend dat de 19de eeuw stijl-besef miste, kunnen we toch de grootheid van een Israëls en Millet, maar ook van een Breitner, met eerbied erkennen. In schilderkunst kan ook het meest individueele werk „kunst'' zijn. Maar de bouwkunst is zwaarder en trager van wording. Zij is niet een onmiddellijke uitdrukking van het individueele levens-gevoel der kunstenaars, maar de geabstraheerde, abstract-symbolische, van het levens-besef eener gemeenschap. Ook architectuur is kunst in zoover ze ons psychisch raakt; ook zij is expressief en drukt een bepaalde psychische *gezindheid* uit; maar zij openbaart deze niet áán de natuur-realiteit, doch uit zich zelf, onafhankelijk. Zij is expressief door haar ornamentaal rythme. Architectuur is rythmische ruimte-uitbeelding. Architectuur is ontzaglijk vergroot en organisch en zelfstandig geworden ornament. Architectuur is een ornamentaal organisme.

Ten slotte evolueert het stijl-begrip naar 't ornamentaal rythme-begrip.

Men spreekt van „styleeren'', d. i. stijlvol-maken: men spreekt van styleeren als er sprake is van 't ornament, dus van rythmische ordening en rythmische abstraheering.

Het stijl-wezen, aanvangend bij de persoonlijkheid („le style c'est l'homme'') zal zich, naar we reeds zeiden, niet veredelen naarmate de persoonlijkheid meer op zich zelf is aangewezen. Stijl en individualisme zijn twee!

Integendeel evolueert het stijl-wezen in tegenovergestelde richting: het veredelt zich naarmate de persoonlijkheid zich inniger deel weet van een beschavings-gemeenschap. Want de individualist, de mensch die „zichzelf zoekt'', is niet de complete mensch. Hij is geestelijk onvolwassen gebleven. Het doel: de harmonische bloei der persoonlijkheid, heeft juist hij voorbij gestreefd. Hij voelt zich uitzondering en hij verheft zich op zijn uitzonderlijkheid. De harmonie tusschen het ik en de wereld werd in hem verbroken. Maar de stijlvolle mensch is honderdmaal karaktervoller, zonder ooit zich als karakter op te dringen, en honderdmaal meer een „persoonlijkheid''. Hij beheerscht 't leven en daaròm kent hij de gratie. Er is muziek in dien mensch (En muziek is vrijheid in 't gebondene).

De groote stijl-tijdperken waren de tijden, waarin de enkeling slechts een klank vormde in het groot symphonisch geheel. De hooge stijlvolle kunstwerken waren de werken, waarin de bizondere stijl tot een muzikale styleering veralgemeende. Stijl, ten einde door gedacht, beteekent harmonie, beteekent muzikale éénheid.

Elk kunstwerk, zeide ik, is één van geest. Maar er zijn twee soorten van éénheid: die der onderdeelen en die van 't geheel, de fragmentarische en de overzichtelijke. Er werd in de tijden van het kunst-individualisme, van woord-kunst, van klank- en kleur-impressionisme, veel gesproken en getheoretiseerd over stijl, maar het werkelijk stijl-besef is ten eenenmale te loor gegaan. In het jagen naar stylistische verfijningen en verbizonderingen, is het besef van 't stijlvolle voorbijgerend.

Stijlvolheid is geestelijke levens-harmonie, is orde, de orde der muziek. De individueele karakteristieke stijl evolueert naar het rythmisch stijlvolle. Elk kunstwerk vormt een éénheid, in zoover het één is van karakter: het volledige kunstwerk echter vormt ook als geheel een rythmische éénheid, niet alleen in de kern maar ook in de

uitgebreidheid, niet alleen in zijn fundamenteelen oorsprong maar ook in zijn bloeiende ruimtelijkheid.

In het schilderij van Lucas van Leyden, „de Kerkprediking'', treffen ons de détails der prachtig-klaar en levend geschilderde portret-koppen. In hun afzonderlijkheid zijn die fragmenten volledig en allen zijn doortrokken van denzelfden geest: het is die levens-driftige en heldere geest van den eersten Renaissance-tijd, Italiaansch van allure, maar goed-Hollandsch van wezen. Deze innerlijke éénheid echter is nog niet tot een ruimtelijke volgroeid. Het zou ons niet mogelijk zijn zulk een voorstelling als geheel te zien, haar te over-zien. Er is geen totaal-beeld en geen totaal-indruk. Men „bekijkt'' het werk, men „ziet'' het niet. Er is geen eenheid van dramatische belangstelling: een priester spreekt, rond hem, los van hem, zitten en staan verschillende menschgroepen, zonder verband. Zelfs de enkele groep vormt nog een samengesteldheid en nooit een geheel, een *beeld*. Er is in zulk een schilderij geen samenvattende lijn, geen rythmische gebondenheid. Het werd begrepen als „studie'': als een aanleiding tot het studieus zich verdiepen in de karakteristiek der afzonderlijke individuen. Lucas, de Hollander uit 't begin der 16de eeuw, leefde in een tijdperk van studie, van voorstudie tot den grooten kunst-bloei der 17de eeuw. Lucas had zijn leven lang te studeeren, opdat het nageslacht zou kunnen scheppen, in vrijheid. In het afgezonderde fragment drukt hij reeds klaar den komenden Hollandschen stijl uit, maar niet kon hij dien stijl in zijn rythmische uitgebreidheid verwerkelijken.

Beschouwen wij daarentegen een Buddhistisch beeldje uit China, dan voelen wij, hoe hier niet langer de nadruk valt op fragmenten, maar op het geheel. Het is overzichtelijk. Elk onderdeel voegt zich naar het geheel. Elk onderdeel is in het geheel volkomen opgenomen. Elk onderdeel steunt het geheel, evenals bij een Gothische kathedraal geen steen, geen beeld en geen pilaster om zichzelf bestaat

LUCAS VAN LEYDEN. KERKPREDIKING.
(Rijksmuseum.)

CHINEESCH BUDDHABEELD. (Naar een repr. uit „Beeldende Kunst".)
(Blanc de Chine.)

en aandacht eischt, maar alle onderdeelen dienend samenklinken in die weidsche symphonie van lijn en vorm. — Het beeldje vormt één geheel en dit geheel is in zich zelf volledig; het is rustig, in rust, dit beeldje, maar tegelijk is 't één en àl beweging. Het schijnt of er een stroomende kracht door vaart, zooals we ook in de Gothische kathedraal een majestueuze rust voelen: maar het is niet de rust der verstarring, doch die van den levenden geest. Die zuilen en die gewelven en die pinakels *staan* niet, dood en stil, maar rijzen omhoog, stijgende (Rust is het tegendeel van stilstand).

De éénheid in dit beeld is van een andere soort dan die in Lucas van Leyden's schilderij. De éénheid van Lucas'werk vinden wij ook hier: het hoofd werd eender gevoeld als de handen, als de plooien van het kleed; maar bovendien werd hier een andere éénheid verwezenlijkt; en deze overheerscht zóó zeer dat 't ons zelfs heel niet invalt te vragen of er eenheid van geest, van stijl, bestaat tusschen de onderdeelen: die stijl-eenheid is vanzelf sprekend geworden.

Deze hoogere, synthetische eenheid begrijpen wij als een rythmische ordening.

Elk compleet kunstwerk is rythmisch geordend.

Wij zeggen, dat in wezen alle kunst poëzie is. Maar het wezen der poëzie ligt in het rythme. Een primitief dichtwerk, dat aan de melodieuze mooiheid nog lang niet toe is, dat vóór alles expressief is: het dankt die expressie aan de kracht van zijn rythme. Ik spreek niet van metrum, dat een theoretische maatverhouding beteekent: ik spreek van het levende rythme. Dat rythme mag grillig zijn: maar hoe blijven wij het voelen als een ondergrondschen stroom, die de woorden leven doet en bewegen, die een enkel woord met kracht naar voren stoot en dan weer voortgolft, zwaar en gestadig, of teeder of zegevierend.

Het vers *dwingt* ons tot rythmisch lezen. Het rythme der verzen heeft uit zich zelf een *dwingende* macht. Als wij trachtten het vers te lezen zonder naar het rythme te

luisteren, zou het verward en expressieloos proza worden.

Ook proza kan kunst zijn, maar in zoover proza, als *proza*, kunst is hééft 't ook rythme, vrijer, maar even wezenlijk.

Muziek wordt wel de essentieele kunst genoemd, de opperkunst, omdat muziek de zuivere ontroering onmiddellijk uitdrukt, zonder behulp van reëele levens-beelden en van verstandelijke begrippen. Maar juist bij muziek in het rythme immers àlles! Heel die rijkdom van klanken wordt saamgebonden door 't rythme alleen. Zonder die gebondenheid van 't rythme zouden de klanken een chaos blijven, onbezield en machteloos. Het rythme geeft alle klanken hun waarde en wekt ze op ten leven. Alles kan de toondichter zeggen door de taal van zijn rythme.

En wat is de getallen-symboliek der architectuur anders dan rythme-symboliek? Wat is het mysterie van den gulden sneê anders, dan het mysterie van 't rythme, dat de wet van den kosmos vormt, dat in het blad leeft en in de sneeuwvlok? Wat is de schoonheid der maat-verhouding in architectuur anders dan rythme-schoonheid?

De architectuur is een rythmische ordening van ruimte. De bouwmeester denkt en voelt zijn gebouw van binnen uit, organisch, zóó volkomen, dat 't naar binnen en naar buiten een rythmische éénheid vormt. Architectuur is muziek in steen. Poëzie is muziek in woorden. Filosofie is muziek in ideeën. Beeldende kunst is muziek in lijn en kleur. En het wezen der muziek ligt in het rythme.

Het rythmisch gevoel is niet een fraaie bijkomstigheid, maar een wezenlijkheid.

Een groot en vol ontwikkeld menschen-leven kan ik voelen als een rythme. Ik voel het rythme van Goethe, van Carlyle, van Flaubert of van Tolstoi. Als ik het rythme voel van een menschenleven, dan zie ik dat leven als een samenvattend beeld, dan zie ik er de innerlijke noodzakelijkheid van en dan zie ik die noodzakelijkheid als vrij en harmonisch. Vrij door slechts *uit zich zelf* gebonden te zijn.

Wanneer ik een groot landschap zie als een rythme, dan houd ik op er de onderdeelen van te bekijken: een boom, een weg, een heuvel; maar dan heb ik het landschaps-beeld zoo in mij opgenomen, dat ik het in den geest weet om te scheppen tot een synthetisch beeld en dit samenvattende droombeeld openbaart mij de „ziel" van het beminde landschap.

Rythme is vrijheid en ordening. Het rythmisch gevoel is als een levensdeining van den geest. Wat de rede beduidt voor den denker, dat is voor den kunstenaar het rythme. Rythme beteekent de opheffing van het willekeurige. Zoolang wij de willekeurigheid voelen der dingen, het toevallig-fragmentarische, zijn we innerlijk nog niet vrij: die willekeurigheid verwart ons, obsedeert ons; zij kan ons slechts een *oogenblik* boeien en bevredigt niet. Maar als wij bezinnend ons vrij voelen, dan zien wij het leven niet als een grillig spel van onsamenhangende feitjes, doch als een bezielde éénheid. En zoo zal ook de kunstenaar, die een volledig bééld geeft van zijn levens-gevoel, een eenheid uitdrukken, waarin de veelheid der dingen is opgenomen. Evenals wij echter het leven niet voelen als een *verstarde* eenheid, doch als een vloeiende en voortdurend wordende, zoo ook beteekent het rythme voor den kunstenaar niet een verstijving, maar een strooming: een rust in de beweging. *Elk volledig kunstwerk drukt een rust uit en een beweging* [1]). Het rythmisch kunstwerk heeft een zelfstandig leven, maar dit leven is tot rust gekomen.

Ik heb het wezen der schoonheid gezocht in het verlossend vrijheids-gevoel, en ik heb gezegd dat elk kunstwerk, ook een realistisch fragment-studietje, ons dit gevoel van vrijheid geeft, dat 't ons ontheft aan de sfeer van 't eigen-

---

[1]) Het rythme als *stilstand*, de mathematische symmetrie, is slechts in de architectuur toelaatbaar en schoon; het duidt dan gewoonlijk op een overwegend intellectualisme. De Grieksche tempel is hier het groote voorbeeld.

belang daar 't ons voert in de belangenlooze sfeer der aanschouwing: thans mag ik er aan toevoegen dat de vrijheidsaandoening eerst volledig wordt in het *rythmische* kunstwerk. Want hier is de vrijheids-uitdrukking, de éénheid en zelfverwezenlijking van geest, niet alleen in-dringend, maar ook uit-stralend geworden, niet slechts een éénheid van onderdeelen, maar ten eerste een éénheid van samenvatting.

Wanneer de karakteristiek der realiteit in den ontroerden geest is samengevat tot een algemeene levens-expressie, dan ontstaat de rythmische schepping. Volledig schoon is de rythmische schepping.

Een schepping is een in den geest langzaam voorbereid, en in eenvoud weer samengevat levens-beeld. Een schepping kan niet fragmentarisch zijn.

Niet het verstand echter heeft samengevat, doch de in bezinning en herinnering gerijpte intuïtie. Bezinning is het groote verlossings-woord. Wij zijn niet „goed'', niet edel en hoog van wil, dan „ten koste'' van ons hartstochts-leven: het hartstochts-leven is niet louterend, zoo het zich niet tot bezinnings-leven verdiept. Alleen door bezinning komen wij „tot ons zelf''. Eerst in de her-innerende bezinning dringen wij door tot den grond onzer ikheid. Niet de heftigheid, doch de *diepte* van ons gevoels-leven bepaalt onze menschelijke waarde. Maar als 't gevoel niet heftig *is*, dan heeft 't geen kracht tot de diepten door te dringen.

Een kunst-schepping is een in den geest herboren natuurschepping. De volledige kunst-schepping werkt rythmisch doordat zij deel heeft aan het rythme van het kosmische leven. Want het is in onze eigen ziel, dat de muziek der wereldorde zingt. En zelf-bezinning doet haar verstaan. Elke rythmische kunstschepping is in zelf-bezinning geboren.

Kunst is waarheid: doch het volledig ware is harmonisch. Droomend vinden wij het leven schoon, ontwakend ervaren we 't als strijdige werkelijkheid, maar mediteerend zien we de werkelijkheid als schoon.

Kunst is gevoels-expressie. De gevoels-expressie openbaart zich naar buiten als karakteristiek, naar binnen als muziek: in het rythmische kunstwerk is de karakteristiek verinnerlijkt en daardoor veralgemeend; het is expressief op de wijze der muziek. De onmiddellijke indruk is er tot evens-beeld gekristalliseerd.

En als wij tenslotte ons afvragen: waarom heet men sommige dingen halsstarrig „poëtisch"? En waarom, tenslotte, is de kunstenaar een mensch die zooveel van bloemen houdt en van het nachtelijk vlindertje dat neerzijgt op zijn lamp-beschenen boek, en van de sterren, flonkerend achter de groote en ijle winter-boomen? waarom voelt hij een physieken weerzin tegen bedompte burgermans-salons met de visitie-meubels en den vergulden pronk? waarom kent hij den drang naar gratie als de wet van zijn innerlijkheid? — dan meen ik, dat het geheim van zijn bepaald *aesthetischen* aanleg, van zijn *muzisch* wezen, alleen verklaard kan worden uit een natuurlijken rythme-drang. Hij zoekt, van nature, een harmonische vormen-wereld. Hij zoekt de harmonie der wereld. Ieder kunstenaar is „van nature" een Griek.

Een leugen wordt zijn aestheticisme, wanneer hij, de identiteit niet voelend van zijn eigen ziel met de ziel der wereld en der natuur, de natuurlijke schoonheid niet langer aanvaardt als een *weg tot de schoonheid der ziel* en nu om haar zelf de bevrediging der schoonheid *zoekt*, terwijl de *genade* der schoonheid hem onthouden wordt. Het beste moet van zelve komen.

De éénheid van het rythme omvat de éénheid van het stijl-eigene. Elk cultureel tijdperk, elke „stijl" heeft zijn eigen rythme, want alle leven streeft naar vervolkomening en naar een klare en schoone samenvatting van zijn innerlijke gezindheden. Men heeft 't weidsche en zachte rythme van Indië, het sierlijk-grillige en gecompliceerde van China, het hooge en schier onbewogen (doch in wezen

diep-bewogene) van Egypte, het ranke, stille rythme der Grieken, het starre en sombere der Bysantijnsche kunst, het zware en droeve rythme van den Romaanschen stijl, het extatische der Gothiek, het feestelijke der Renaissance, het getourmenteerde der Barok, het wufte der Rococo, het wilde rythme der Romantiek. Het daaropvolgend Naturalisme of Impressionisme had nog maar een zeer verzwakt rythme-gevoel, zooals het een verzwakt stijl-besef had: het was een rythme dat zich in kleur-indrukken uitsprak: niet meer de bezinningsvolle aanschouwing, maar de momenteele en zintuiglijke gevoels-indruk bepaalde de éénheid der visie. (Alle gevoels-leven, ook het meest primaire, is synthetisch). — Met de 20ste eeuw ontwikkelt zich weer, ruw soms maar nadrukkelijk, een nieuwe rythmiek.

Elke „stijl" heeft zijn eigen rythme. Maar zooals we, bij onze inleidende beschouwingen over den zin der kunst, allengs onderscheidden een bewust-symbolische kunst en een onwillekeurige symboliek, en zooals we vervolgens, bij de ontwikkeling van het stijl-begrip, zagen, dat elke kunst een zekeren stijl bezit, maar dat alleen in waarlijk monumentale cultuur-tijden deze stijl zich tot gestijldheid abstraheert, zoo tenslotte zullen we thans, de kunst beschouwend in verband tot het rythme, twee principieel onderscheiden vormen erkennen.

Er is een kunst, die uitgaat van het rythme; er is een andere, die naar het rythme heen groeit. Voor de eene beteekent het rythme de grondslag; voor de andere de voltooiïng. Er is een kunst, die van meet af aan synthetiseert, omdat ze geboren is uit een drang naar symbolisch veralgemeende expressie, een kunst die uitgaat van de onpersoonlijke idee en die de natuur-wereld aan dien verbeeldings-droom onderwerpt om eerst langzamerhand de verzoening te vinden van droom en verschijnsel, een kunst die dus naar het realistisch natuur-beeld evolueert; deze

kunst, juist omdat zij van den beginne af aan samenvat en de éénheid schept, boven de verscheidenheid der feiten uit, is ook van den beginne af aan rythmisch. Zij is de essentieel monumentale kunst. (Monumentaliteit is representativiteit. Representativiteit werkt rythmisch, want zij is het overzichtelijke, ondeelbare, synthetische.) — Doch daar tegenover staat een kunst, die aanvangt bij de analyse van het natuur-verschijnsel, een realistische kunst, die niet allereerst de uitdrukking is van een innerlijk ervaren idee, maar die allereerst de buiten-wereld *karakteriseert* om in den tijd harer volheid de rythmische synthese te vinden. Voor deze, die ik hier samenvat onder den term „realisme”, is het rythme geen *voorwaarde* en nooit in volstrekten zin bindend[1]). Het realistisch werk der beeldende kunst, ook al is het een overzichtelijk geheel, vormt geen geheel waaraan niets toe- of af-gedaan kan worden, het is niet uit zich zelf rythmisch *bepaald*. Ik zeide dat Lucas van Leyden *studeeren* moest opdat Rembrandt in vrijheid kon *scheppen:* maar de volledigste schepping van Rembrandt, hoe rythmisch ook vergeleken met Lucas' „Kerkprediking”, zal toch nooit zoo rythmisch zijn als het Buddha-beeldtje, dat ik aan Lucas' werk tegenover stelde.

Daarom spreekt de realist van „compositie”, samenstelling: hij stelt de dingen zijner waarneming zóó samen, dat ze een overzichtelijk éénheids-beeld vormen. Maar het begrip compositie komt tot zijn hoogere verwezenlijking in het begrip „conceptie”. De compositie *bedoelt* een conceptie te zijn. De realist voelt aandrang de onderdeelen rythmisch saam te stellen, omdat hij zich, onbewust misschien, een *conceptie* vormde. De conceptie is niet meer uitgedacht, doch intuïtief *geboren*. De conceptie veronderstelt de synthese der gedroomde „idee”.

---

[1]) Deze onderscheidingen gelden niet in die mate voor litteratuur, omdat beeldende kunst het *eene*, plotseling zich openbarende *beeld* geeft.

Het bedoeld symbolisch kunstwerk kàn niet anders dan een conceptie zijn. De symbolist componeert niet, maar concipieert: hij heeft de gevoels-idee, welke hij uitbeeldt, geconcipieerd éér hij haar beeldde. Het symbolisch werk is *steeds* een conceptie, het realistische *kan* het worden.

Maar dan, wanneer de realist een conceptie gééft, is hij ook boven de karakteristiek hoog uit gerezen en wordt hij in den vollen zin een vrijmachtig en intuïtief *schepper*.

Geen enkele der figuren uit Rembrandt's „Staalmeesters" kon worden weggedacht, zonder dat het schoone rythme werd verminkt. Dit grootsche en verbazingwekkend eenvoudige kunstwerk is geworden tot een zoo representatief-monumentale portret-verbeelding, dóór rythmisch te zijn. Breed breiden zich de vormen uit: geen vorm, geen lijn, die de andere beknelt, geen die buiten 't verband der andere staat. Vormen, kleuren en licht-waarden zijn in rustig evenwicht. Doch indien een ander de figuren geschilderd had, nadat Rembrandt ze zóó had samen-gesteld, dan zou daarmee de muzikale expressie dezer schepping nog niet verwezenlijkt zijn, want het rythme wordt niet uitsluitend of allereerst bepaald door de zakelijke „groepeering", doch het moet als *levend gevoel intuïtief* in den scheppenden kunstenaars-geest werken, zal het ontbloeien tot *levende schoonheid*.

III.

REALISME I.

DE BETEEKENIS VAN HET REALISME.

Wanneer wij zeggen dat de kunst, in haar eeuwige éénheid en in haar oneindige verscheidenheid, twee groote vorm-gevingen vertoont: een architectonisch-symbolische en een individueel-naturalistische, dan zeggen wij daarmee dat de collectieve menschheid beurtelings beheerscht wordt door twee psychische tendenties.

Want elke wijziging in den stijl der kunst berust op een wijziging in de geestelijke houding der gemeenschap. Kunst drukt het levens-besef uit van den kunstenaar. En het levens-besef van den kunstenaar is het levens-besef van zijn tijd, van de menschheid wier zoon hij blijft. Kunst is de ideëele uitdrukking van het levens-gevoel eener menschheid.

Beurtelings heeft de collectieve mensch geleefd van ervaring en van bespiegeling. Beurtelings leefde hij van zintuigelijke indrukken en van innerlijke aanschouwing. Beurtelings was hem het feiten-leven méér dan het ideeën-leven, en andersom. Beurtelings heeft zich de mensch vereenzelvigd met de zichtbaarheden van het leven en heeft hij die zichtbaarheden als *motief* begrepen.

Beurtelings herkende hij in het zichtbare verschijnsel zelf

het volledige levens-beeld èn werd het verschijnsel hem „verschijning".

Wij merkten reeds op, dat de symbolische kunst de architectonische kunst is, de kunst waar het begrip „stijl" zich uitbreidde tot 't begrip eener anti-naturalistische „gestijldheid", de kunst die van een rythmische expressie uitgaat. (Alle architectuur is ornamentaal). En wij zagen en zullen nog beter zien, dat zulk een kunst slechts dàn ontstaat, wanneer het gemeenschappelijk cultuur-leven zich, in een aangehouden geestesspanning, òpstuwt naar den hoogen droom van één samenvattend wereld-begrip. De symbolische en gestijlde kunst vindt haar volledigste consequentie in de architectuur: de architectuur is niet langer in de eerste plaats een schepping van het afzonderlijk individu, maar architectuur is de schepping eener menschheid. Elke monumentale geestes-daad is een *collectieve* geestes-daad. Religie beteekent niet een particulier geloofje: zij is het geloof der gemeente. *Ieder* gelooft daar *allen* kunnen gelooven. Ieder gelooft op zijne wijs, maar allen gelooven hetzelfde geloof. Elke religie, hoewel ze subjectief gevoeld moet worden, geeft een objectief wereld-beeld.

Hoe sterker de geloofs-macht der menschen is, des te langer zal zij hen richten en des te verhevener zal de menschheid zich òpheffen aan haar droom. Dan ontstaat die prachtige traditie, welke levend werkt in het menschelijk hart; traditie van wijsheid, traditie van schoonheid, traditie van moraal.

Iedere tijd heeft zijn traditie. Niets was mogelijk zonder haar. De traditie is de herinnering der gemeenschap. Wetenschap beteekent objectief en vrij onderzoek van feiten; maar de geleerden bouwen gezamenlijk, en in den voortgang der eeuwen, het monument van het weten. Filosofie beteekent objectief en vrij onderzoek van geestes-werkelijkheden, maar Spinoza is niet denkbaar zonder Cartesius, zonder Aristoteles, zonder Plato. Ook de kunst blijft op traditie be-

rusten. Jaap Maris is niet denkbaar buiten de Haagsche school; de Haagsche school niet buiten de Barbizon-school, deBarbizon-school niet buiten de Romantiek, niet buiten de Oud-Hollanders. Maar als wij eeren de hooge traditie der symbolische kunst-perioden, dan eeren wij een traditie die kracht en wezen genoeg heeft gehoorzaamheid af te dwingen, de gehoorzaamheid die het derde artikel vormde van Franciscus' levens-geboden; dan eeren wij de traditie die uit een geloofs-overtuiging voortkomt; niet de „natuurlijke", de instinctieve alleen, maar de ideëele en bewuste, die welke „ja" en „neen" durft zeggen. Wij eeren dan een traditie, die een zeker *beginsel* vooropstelt.

Wij schijnen bevreesd te zijn voor zulk een traditie. Te vaak hebben wij het ervaren, hoe de menschen-geest één groote vijand heeft: de dogmatische vasthoudendheid, de stijve wet. Wij kennen niet de levende traditie; wij kennen haar doode tegendeel: de conventie.

Het leven is een eeuwig groeien, een eeuwig worden en scheppen. Waarheid groeit. Levende traditie groeit. Maar de conventie vernietigt die groeikracht.

Zelfs de meest levende traditie, de traditie der hooge geloofs-waarheden, moet op den duur verstijven tot conventie. Dan wordt haar gezag een belemmering, haar waarheid slechts dogma. Dan breidt ze zich niet langer uit, maar gierig en wrokkend tracht ze haar schatten vast te houden en te conserveeren. Dan is de lente voorbij en de zomer voorbij: dan denkt ze angstig aan den barren wintertijd en gaat ze op-potten en inzouten wat eens levend was.

Waar is, wat men *voelt*. Wat men gelooft, dàt is de waarheid, wat men *in staat is* te gelooven. Zoo lang dit geloof levend is, kan de mensch zich niet een hooger, een vollediger waarheids-droom denken. Daarom *gelooft* hij immers! Maar geloofs-leven beteekent éénzijdig leven.

Eeuwig is de natuur, eeuwig eender en geordend naar vaste, eeuwige wetten. De mensch echter heeft een geeste-

lijke ordening te scheppen midden in de organische éénheid der natuur. Want de natuur-mensch verwildert en heeft aan de orde der natuur geen deel meer. Hij moet zijn natuurlijke harmonie vergeestelijken, zal hij niet dis-harmonisch worden. Maar de orde, die de menschheid zich schept, is de eeuwige orde niet. Zij is er een vervorming van en een eenzijdige karakteristiek. En elke ideeën-orde der menschheid is gedoemd slechts een tijd te duren: het uur breekt aan, waarop hare betrekkelijkheid wordt beseft; het uur, waarop zij niet meer geloofd wordt, maar slechts uit slaafsche traagheid gehoorzaamd.

Wat de mensch ernstig gelooft, dat *is* waar, dat is dan *de* waarheid; maar deze waarheid, om zich te verwerkelijken, moet zich hullen in een kleed; het uur breekt aan waarop niet meer de innerlijke waarheid wordt geloofd, doch slechts het kleed vereerd. Dan omvat het geloof niet meer de ervaring; dan is de waarheid in dogma verleugend. De waarheid leeft en is, *zoolang* zij wordt gevoeld en ons bezielt.

In alle geloofs-tijden breekt het oogenblik aan, dat de waarheidsdroom zich veruiterlijkt. Zoo zeggen sommigen: „wel geloof ik niet meer, maar ontneem het *volk* niet zijn geloof". Het is uit angst dat zij zoo spreken. Maar wie zoo spreekt heeft het geloof verlaagd tot een *stelsel*, een stelsel van de tucht die dwingt van buiten af en niet meer leeft van binnen uit. En de held, die dan de drukkend geworden banden breekt, die het conventionalisme en de dogmatiek te schande maakt, wordt begroet en vereerd als een bevrijder der menschheid.

Zie! roept hij uit, ziedáár het werkelijke *leven!* Zie, voel, ervaar de werkelijkheid. Uw geloof is zoo koud en het leven zoo mooi. Uw geloof is een principe, uw principe een theorie en alle theorie is de leugen. Maar het leven is de bloeiende waarheid!

Zulk een mensch is dan groot omdat hij een *bevrijder*

is. Groot de mensch, die nieuwe werkelijkheden ziet, zelfs al schijnen deze werkelijkheden de bestaande idealen te vernietigen. Mèt de werkelijkheid ontstaat 't *nieuwe* ideaal. Groot de mensch, die boven alles wáár is en die hevig wordt aangedaan door de *realiteit* van het leven: hij zal het leven verrijken. Ieder groot kunstenaar, ieder groot mensch, omvat een groot realist.

Beurtelings heeft de mensch geleefd van innerlijk geloof en van uiterlijke ervaring. Als het geloof verstart, dan zal de ervaring ons leven weer verrijken. Dan doet de menschheid weer nieuwe indrukken op, dan vernieuwt zij zich weer.

En zoo ontstaat de realistische kunst.

Men meent veelal, dat de ornamentale kunst gegroeid is uit de realistische natuur-ontleding, dat men de natuur diep en lang gekend moet hebben, om haar te kunnen „styleeren". Maar ik geloof, dat 't „kennen" van den symboliseerenden mensch een fundamenteel ander „kennen" is, dan dat van den realist. Het kennen van den symbolist is een van meet af aan synthetisch kennen: het is zuiver intuïtief en subjectief. Het „kennen" van den realist is een objectief en analytisch kennen. Het studie-werk van den symbolischen kunstenaar, in zoover het niet ornamentaal doch realistisch studie-werk is, wordt in zijn „schepping" geheel overwonnen en te niet gedaan. Er is een plotselinge *sprong* in de ontwikkeling van realisme tot symboliek. Maar de ontwikkeling van het realisme zelf blijft een gelijdelijke; want hier is geen tegenstelling van analyse en synthese; in de synthese is de analyse opgenomen.

Het primitief realisme der grot-teekeningen naar buffels enz. vormde slechts een moment in de geschiedenis van den menschelijken geest. Nergens heeft zich uit dit realisme een doelbewust realistische kunst ontwikkeld. Overal is men die realistische natuur-indrukken gaan abstraheeren.

Het doel en het wezen der ornamentaal-symbolische kunst is veel klaarder dan dat van 't realisme. Wanneer

de eerste, primitieve nabootsings-drang bevredigd is, zal het spoedig een vrij zinlooze bezigheid schijnen bestaande werkelijkheden na te teekenen.

Waar is de groote realistische kunst, die in Indië aan de groote symbolen-kunst vooraf ging? Wij kennen het praehistorisch realisme, dat de Egyptenaren maakten, vóór ze, zes of zeven duizend jaar geleden, hun streng monumentale plastiek schiepen; maar al bezitten die portret-koppen een dikwijls pakkende uitdrukkingskracht, aan analytische vormen-kennis zijn ze meestal gebrekkig, veel gebrekkiger dan de primitieve symboliek als „styleering'' is. Wij kennen de beeldende kunst, die vooraf ging aan de Gotiek, aan de Romaansche en Byzantijnsche kunst, maar een kunst van doordringende observatie is ze *niet*. Het Romeinsche realisme was in verval geraakt, eer het zich ontwikkelde tot de ruwe, expressieve abstractie der Oud-Christelijke kunst. En de oude, ornamentale kunst der Grieken is ontleend aan de Egyptische, om eerst langzamerhand naar het naturalisme te evolueeren.

Doelbewust realisme is *niet* primitief. Het is niet primitief de natuur te willen bestudeeren. De mensch begint subjectief te zijn, subjectief te droomen, subjectief te droomen op on-persoonlijke wijze, om eerst daarna, als de droom is uitgedroomd, objectief te leeren kijken.

Maar objectieve natuur-werkelijkheid leidt in zich zelf nooit tot „kunst''. Objectieve werkelijkheid geeft de fotografie en ook de technisch meest volmaakte „kunst''-fotografie heeft met kunst niets gemeen.

Kunst is van den geest, kunst is bewustzijns-leven. Als dus de kunstenaar zich wendt naar de objectieve werkelijkheid, dan valt alle nadruk op zijn persoonlijke interpretatie dier werkelijkheid.

Abstracte kunst is subjectief op on-persoonlijke wijze; realistische kunst objectief op persoonlijke wijze. Wij weten niet, wie de kunstenaars waren, die de prachtige orna-

menten naar paarden en figuren schilderden op de Grieksche vazen; wij weten niet hoe zij heetten, de tallooze beeldhouwers die werkten aan onze kathedralen; niet weten wij wie de Buddha-beelden en de Egyptische sfinxen schiepen; geen enkele genieën-naam haast is tot ons gekomen uit die heroïsche tijden. Maar iedereen kent da Vinci, Michel Angelo, Rembrandt: dat zijn afgeronde persoonlijkheden gebleven, de representatieve heroën van een tijd, dien wij *niet* heroïsch noemen, omdat *niet* één abstract ideaal de menschheid toen meer vereende.

Realisme is objectivisme: de realist onderwerpt zich aan de werkelijkheid. Maar juist *daarom* valt de nadruk op de *persoonlijkheid*, die deze werkelijkheid ervoer, op de persoonlijke wijze waarop zij ervaren is.

De oorspronkelijke mentaliteit van den realist is die van den rationeelen prakticus.

In het oude China, dat onze hiërarchie niet heeft gekend, bespeuren we twee groote tendenties, in de kunst, in heel het geestelijk leven; twee tendenties, die zich uitgebeeld hebben in twee persoonlijkheden: Laötsz, den legendarischen mysticus, en Confusz, den rationalist, den positivist, den grondlegger der Chineesche *maatschappij*. De kunst, ontstaan in den tijd der Laötsz-vereering, was een kunst van droom en suggestie; de Confusciaansche kunst bepaalde zich oorspronkelijk tot 't portret en ontaardde in illusie-wekkende realiteits-nabootsing.

Aanvankelijk is de beteekenis van het realisme steeds gezocht in het portret. Hier vond 't primitief realisme zijn duidelijkste taak. De kunst kon de herinnering wakker houden aan geliefde dooden. Maar elke geestes-daad heeft een beteekenis boven het bewuste doel uit. Ook de praktische, nuttige, portret-kunst van 't primitief realisme kwam voort uit een psychischen drang.

Voor echter te spreken van het wezen, heb ik te spreken

van den schijn, van den schijn die soms een overweldigende *werkelijkheid* kan blijken.

Het is ons niet genoeg te beseffen wat de kunst is in haar essentie: wij willen dat zij een roeping vervulle als ideëele levens-factor. Wij willen dat de kunst de menschheid ten goede komt. Wij willen een kunst, die niet alleen de bizonder kunst-gevoeligen raakt, maar die verstaan wordt door de groote menigte, de menigte der ontwikkelden, die — mocht 't zijn — geheel de menigte der Europeesche menschheid worden gaat. Wij zullen er in berusten, dat de filosofie slechts enkelen ten goede komt, maar wij zullen hierin slechts dan berusten, indien religie en kunst voor de velen zijn. En juist nu, nu de godsdiensten aan macht verliezen, nu de godsdiensten òf archaïsch worden, òf gemoedelijk rationalistisch, òf zich verwarren in den doolhof der filosofie, nu zij òf „uit den tijd zijn” zijn, òf verbanaliseeren tot een praktisch zedelesje, òf te zeer verliezen aan eenvoud en gevoels-kracht om ons menschelijk hart te bevredigen, nu voelen wij het als de groote roeping der kunst het menschdom op te heffen naar geestelijker levens-sferen en het te behoeden voor een vermaterialiseering die de Europeesche cultuur vermoorden zou. Kunst is geen religie, maar kunst kan *religieus* zijn; religieus ook in den letterlijken zin van her-eenend.

Ik spreek van werkelijkheden. Ik spreek van werkelijkheden wier gewicht ik als een obsessie op mij voel drukken Het zijn werkelijkheden, die ons allen ter harte gaan.

Het is mijn overtuiging, dat de realistische kunst steeds meer te kort is geschoten in haar apostolische roeping, dat het dieper psychisch wezen dezer kunst niet meer gevoeld is kunnen worden door de menigte der ontwikkelden en der niet-ontwikkelden.

De Renaissance en de Barok hadden nog geen groot stijl-vermogen. De Renaissancistische kunst moest nog beoordeeld worden naar de mate van haar organische beel-

dingskracht. De Renaissancist voelde nog het kunstwerk als een zelfstandige, in zich zelf volledige schepping, als een daad van den geest, die niet vereenzelvigd kon worden met de realiteit der natuur. Maar na den grooten tijd der Barok is steeds meer de kunst beoordeeld naar de mate van haar gelijkenis met de natuur-realiteit.

Voor de groote menigte is dit het kriterium geworden: of het kunstwerk „leek". Een landschap moest de sensatie geven van het buiten-zijn. Het was aardig en het was aangenaam, 's winters, in de stad, een herinnering voor oogen te hebben aan de natuur, die men 's zomers had gezien en genoten. De kunst moest geven een illusie der werkelijkheid. De kunst moest zijn een „Ersatz" van de aangename tafereelen, die men niet dagelijks voor oogen had. De kunst moest een genot-middel zijn in 't ongeniete-lijke leven. En zoo onschuldig en begrijpelijk deze wensch schijnt, zoo heilloos is ze in werkelijkheid. De kunst hield op ons te voeren in de sfeer der onzelfzuchtige aanschouwing. En in zoover moet het realisme worden gezien als een uiting van materialisme. De materialist kent geen onzelf-zuchtige aanschouwing. De roos moet geuren, de beek verfrisschen, het bergland moet onze verzwakte spieren stalen, het vergezicht onze geografische kennis bevredigen en als de wolk regen voorspelt, ziet men haar met booze oogen aan. Materialisme is utilitarisme. En *als* de mate-rialist zich zelf te vergeten weet in zijn genieting, dan poëtiseert hij wel over bosschen, bloemen, nachtegalen, maar zijn genieting is daarom nog geenszins verdiept en gelouterd tot een verbeeldingsvol en innerlijk *schouwen*. De wereld is hem dan een weldadig „tafereel", niet een *openbaring*. Zij is hem een streelend stemmings-beeld, niet een *waarheid*. Hij ziet tegen den buitenkant der dingen aan en geniet; genot voert tot zaligheid, zalig de genieters!

Werkelijkheids-illusie moest de kunst geven. En ten

allen dage is realisme verward met werkelijkheids-illusie. Het Chineesch en Japansch realisme, hoe veel minder realistisch dan ook, hoe veel minder materieel, dan onze Europeesche schilderkunst veelal geweest is, ontkwam niet aan dezen waan. Ook daar ontstonden de triest-naïeve legendetjes waarin de vereenzelviging van „kunst'' en „natuur'' verheerlijkt wordt: de legende van de schilderij naar een fazant, zóó natuurlijk, dat een valk er op neerstort.... Wij allen kennen de legende van Apelles' druiven, van het vliegje door den leerling geschilderd op 't voltooide werk van zijn meester, van het portret dat gegroet werd... En zoo voorts tot in lengte van eeuwen.

Aldus is het onvermijdelijk geworden, dat een geslacht kunstminnaars ontstond en nog steeds ontstaat, hetwelk zich kenmerkt door domheid, genotzucht en futiliteit van geest: rondom de kunst zwermde een niets waardige weelde-menigte; want het spreekt van zelf dat ernstige menschen niets voelden voor het grapje der natuur-imitatie.

Het phenomeen Dou, de bolleboos en de duizend-kunstenaar der schijnbedriegelijke natuur-nabootsing, Dou gevierd als Prins der kunst, Dou als curiosum bezocht door de vorsten en ijdele gekken, die ons land bezochten, dit cultuurverschijnsel heeft een symbolische beteekenis gekregen, welke niet mag worden onderschat, ook al heeft men opgehouden den bizonderen Dou te vereeren.

En zoo heeft zich telkens de tragedie herhaald, de tragedie van het realisme, dat juist de grootste kunstenaars het slechtst werden verstaan. Want die grooten gaven nooit een illusie der werkelijkheid, zooals de kleineren deden. Rembrandt de portrettist werd snel genoeg beroemd, maar Rembrandt de vizioenair werd sneller nog verguisd. Alle grooten zijn verguisd om de „onnatuurlijkheid'' hunner kunst, alle kleine en laffe geesten geprezen om hun banale alledags-natuurlijkheid.

En zoo is het noodzakelijk geweest, dat een groepje „ingewijden", een groepje deskundige aestheten, rusteloos zich uitsloofden om al de vooroordeelen, de misvattingen in de kunstwaardeering, uit te roeien en te wijzen op haar dieper psychisch wezen. En al deze aestheten zijn 't hier over eens, dat 't publiek, en zelfs het meest ontwikkeld publiek, een schrikwekkend onvermogen aan den dag legt om kunst te „zien".

De waarheid is, dat 't soms schrikwekkend *moeilijk* is het realisme te „zien", in het realisme méér te zien en iets ánders te zien dan de „realiteit", meer en iets ánders dan imitatie.

Primitief realisme ontstaat, stellig, uit zuiveren nabootsings-drang. Deze drang echter heeft een psychische oorzaak en een psychische bedoeling. Het kleine kind geeft blijk van ontwakend bewustzijns-leven door de klanken, die het hoort, te imiteeren. Begon het niet die woordklanken te imiteeren, dan zou het de taal niet kennen en evenmin dus het begrip: het zou niet groeien naar den geest. Niet slechts geluiden imiteert het kind, maar ook gebaren, gelaats-expressies: het *toetst zich zelf* aan de buitenwereld. Het reageert.

Imiteeren is reageeren.

De primitieve realist wordt heftig *geboeid* door de hem omringende verschijnsels; geboeid, dus: gekluisterd. De uiterlijke vorm der dingen boeit hem: hij weet zelf niet waarom. In zijn kunst tracht hij, scheppend, zich te bevrijden uit die kluisters. Hij beeldt om uiting te geven aan zijn emotioneele levens-belangstelling, om zijn ervaring uit te spreken, om zich zelf bewust te worden.

Gaarne zoekt hij de bizondere vergroeiingen der natuur, de afwijkingen, de vormen die fel karakteristiek zijn, niet de „norm", de norm welke alleen belangrijk kan zijn voor hem die in het bizondere verschijnsel een algemeene, samen-

vattende „idee" ziet uitgedrukt, alleen belangrijk voor den idealist die in de tijdelijke, toevallige werkelijkheid een afspiegeling vermoedt van een verborgen waarheid. De primitieve realist speurt naar vreemde vormen, naar menschen met groote neuzen, markante schedels, knokige handen. Hij zoekt niet de schoonheid, hij zoekt 't expressieve. Zijn kunst is niet expressief zooals muziek expressief is: door het rythme en door de veralgemeening; zijn kunst is expressief door te karakteriseeren, expressief binnen de beperking der organische wereld.

De symbolist tracht in zijn werk de natuur haar organisch karakter te ontnemen; hij styleert; hij wil niet beelden zooals hij ziet, hij wil de dingen hun karakter van toeval en tijdelijkheid ontnemen. De realist echter gaat meer analytisch te werk. Hij voelt zich empirist. In de sfeer der kunst vertegenwoordigt hij het wetenschappelijk levensstadium. Hij is op emotioneele wijze wetenschappelijk.

Daarom is het realisme, als „stijl", steeds samen gegaan met de overheersching der wetenschap over de intuïtie. De wetenschap lost de verwondering van den religieuzen mensch op in zelf-verzekerdheid. De wetenschap blijft, vorschend, zich zelf-verzekerd voelen. Religie ziet in de natuur een geheimnis, waarvoor ze zwijgend neer zinkt, maar wetenschap schept een sfeer van intimiteit met de natuurwereld.

Ook het realisme kent deze intimiteit. De realist vereenzelvigt zich met de wereld om hem heen. Hij voelt er zich zelf „in". Hij toetst zich zelf aan die wereld. Hij geniet in de organische natuur zich zelf. Deze genieting is zijn kunst.

Doelbewust realisme vangt aan met straffe *ontleding* der werkelijkheid. De Egyptenaren hebben, in den vollen bloei hunner monumentaal-gestyleerde kunst, werken gewrocht van streng en scherp-karakteriseerend realisme: portret-koppen, figuren in actie.

Zulke beelden schiepen zij niet zoolang ze symbolen gaven. Niet dan, als ze een vorst uitbeeldden, want de vorst was de plaatsvervanger der godheid; evenmin gingen zij zoo te werk in de reliëfs, welke hun graven versieren: want die reliëfs hadden symbolischen zin en het graf was heilig; maar zij maakten die realistische beelden om de herinnering wakker te houden aan bekende persoonlijkheden, aan bepaalde geleerden, ambtenaars, staatslieden of volks-typen. Het zijn werken die buiten den ritus staan der Egyptische samenleving. Werken ontstaan wellicht uit zuiveren nabootsings-drang. — Evenzoo heeft een Da Messina, de portretschilder uit 't begin der Italiaansche Renaissance, toen de ritus van het Katholicisme verzwakte, of heeft een Donatello, of ten onzent de geniale baanbreker der Renaissance, de groote realist Jan v. Eyck, portretkoppen geschilderd of gebeeldhouwd, die niet anders schijnen te willen zijn dan genadelooze natuur-ontleding. Dat Egyptische, dat Italiaansche en dat Vlaamsche werk heeft onderling merkwaardig veel overeenkomst: een overeenkomst die dadelijk te verklaren is uit de strenge *objectiviteit* dezer realistische kunst en uit de gelijkheid van wil der kunstenaars, uit den wil de objectieve realiteit zoo scherp mogelijk te karakteriseeren. En toch, hoewel wij hier dus te doen hebben met een volstrekt realisme, zijn deze werken *kunst*. Zij zijn kunst omdat er de plastische klaarheid een *geestelijke* verklaardheid suggereert, kunst omdat we uit deze plastische analyse een hevig gespannen bewustzijnsleven voelen, een *wil*. Het is verrukkend een natuur-vorm zóó innig te door-zien en te door-voelen. Die verrukking openbaart ons hun werk- Die verrukking openbaart ons hun werk door de zich ontladende *geestes-spanning*, door de nadrukkelijkheid der beeldingskracht.

Die verrukking openbaart ons hun werk door zijn strenge tucht, zijn onverzettelijken „stijl". Want „stijl" beteekent: *levens-beheersching*.

Wij voelen het zulk realistisch werk aan, dat 't een krachtige geest moest zijn, die het maakte. Niet makkelijkweg kan de kunstenaar zóó de realiteit hebben gebeeld, maar hij moet sterk *getroffen* zijn geweest door de realiteit en hij moet die realiteit volkomen hebben *beheerscht.*

De realist leeft de realiteit méé. In die realiteit ondergaat hij het wonder zijner levens-energie. Karakter-kracht, wil, handeling, vitaliteit: dat alles voelt hij psychisch aan en mee, zooals de tooneelspeler, om zich met een door hem uit te beelden karakter te vereenzelvigen, de gevoelens van dien mensch hevig en innig mee moet leven. Zijn imitatiedrang heeft een psychischen oorsprong. Want men kan niet het leven plastisch uitdrukken, wanneer men het niet heeft doorvoeld als *eigen* leven.

Realisme is karakteristiek, karakteristiek van het ding door het ik. Maar de wereld karakteriseerend, beeldt de realist zich zelf. Hij beleeft zich zelf in het beeld der wereld. Zijn karakteristiek der wereld wordt karakteriseering van zijn zelf.

Als dat leven rondom, is ook zijn eigen menschelijkheid: actief, bewogen, willend. Hij ziet gebaren van haat, van berusting, van verlangen; hij ziet expressies van trots, van droefheid. En het beeld der wereld is de spiegel van zijn hart. Ook in hem werken die krachten. Hoe bewogener hij zelf is, des te feller ziet hij de bewegings-tragiek van het leven om hem heen. Zijn karakteristiek der wereld verbreedt zich tot een dramatiek des levens. Zij blijft niet psychologie, doch verdiept zich tot zelf-belijdenis; en diep onder deze woelende bewogenheden leeft en waakt het stille weten der ziel.

Realisme schijnt een zinloos woord. Realistische kunst blijft in wezen onbestaanbaar, want alle kunst is psychisch. Alle kunst is een daad van den *geest.* En wie de geschiedenis beschrijft van het realisme, die heeft het verhaal te doen, hoe de menschen-geest steeds weer zijn idealiteit,

zijn droom, verwezenlijkte, hoe de geest telkens weer zich ophief en beleed.

Alle realisme evolueert uit de sfeer van het stoffelijk feit naar die van den eigen droom. En juist dan, als de realist zich zelf geheel over-geeft, als hij geheel en argeloos objectief is, als hij zelf-vergeten opgaat in de aanschouwing, dan zal zich zijn diepste zelf het zuiverst openbaren.

Het concreet objectivisme van den oorspronkelijken realist kan zich tot mystisch objectivisme verdiepen.

Een realistisch portret-schilder, een Van Eijck of een Holbein, *kijkt*. Maar zijn kijken is een *zien*, het is een kijken in overgave en aandacht, een kijken in on-onderbroken geestes-spanning. Wie de aandacht kent, kent den eerbied. Het ware onmogelijk aandacht te hebben voor het leven, stille, zelfvergeten aandachtigheid, en niet tot eerbied te komen. De aandachtige begrijpt, de begrijpende eerbiedigt, de eerbiedige heeft lief en bewondert.

Realisme beteekent waarneming. Maar de waarneming zuivert zich in den diepen mensch tot aanschouwing, zooals de meditatie van den wijze zich verklaart tot de blanke contemplatie. En alle contemplatie kent de momenten der extase.

Men verhaalt van Jacob Böhme, dat 't zien van een door de zon beschenen tinnen kan hem plotseling het leven als mysterie deed voelen, zoodat hij van toen af aan een verlichte was, een ziener. De schouwende realist zal iets van deze geluks-ervaring verstaan.

Aanschouwings-mystiek gaf soms Dürer. In zijn portretten schilderde hij nauwkeurig wat hij zag en zooals hij zag; geen voorhoofds-rimpel vergat hij, geen spiegeling in het oog; maar kijkend, aanschouwend, werd hem het verschijnsel openbaring; de karakteristiek werd veralgemeend; de stof verspiritualiseerde zich. Dit onderscheidt Dürer van zijn tijdgenoot Holbein, of van zijn Hollandsche volgeling Lucas van Leijden, voor wien materie materie bleef. Dit

onderscheidt Rogier van der Weijden, den Middeleeuwer naar den geest, van zijn Renaissancistischen voorganger Jan van Eyck. Dit onderscheidt den Delftschen Vermeer van Potter: beiden beeldden, in denzelfden tijd, even trouw, dat wat ze zagen, maar hetgeen feit bleef voor Potter, was voor Vermeer geluks-openbaring. Beiden ontleedden, nauwgezet, de realiteit, maar de een leefde in de verwondering waar de ander constateerde.

Zulk een kunst, hoe zij in haar bizondere uitingen ook weer onderling verschillen kan, blijft zich hierin gelijk, dat het wils-leven er gezuiverd werd en dat er de mystische éénheid verwezenlijkt is van ziel en wereld. Zij drukt iets uit van datgene, wat we eveneens vinden in het Gothisch heiligenbeeld, of in een Oud-Chineesche schildering en dat ons allen als het onverstoorbaar geluk voor den geest staat. Dan is, in de sfeer van het realisme, de meditatieve stilte, de heiligheid, onbewust tot uitdrukking gekomen. — Er bestaat van Thijs Maris een vrouwen-portretje zoo verklaard, zoo vroom van aandachtigheid, als in de sfeer der verbeeldings-symboliek, het Buddha-beeld is.

Maar hoe arm zou het leven zijn, indien het alleen in zijn uiterste vergeestelijking „wezenlijk'' was! Deze vergeestelijking, wat is zij anders dan liefdes-heiliging? Het is de liefde, die het „ik'' en het „andere'' vereende, die de wereld glanzen deed in het licht der ziel. Maar duizendvoudig is de liefde. En elk kunstenaar is een minnaar.

Een Oud-Hollandsch stilleven-schilder zal geen zeer bizonder mensch zijn geweest, geen in uiterste spanning verklaarde geest; maar, verzonken in de aanschouwing der kleine dingen die hem zijn eigen gemoed weerspiegelden, is hij tot „zich zelf'' gekomen. Hij heeft de zoete troost ervaren van het passief-gevoelige *stemmings-leven*, dat — zonder zelfzucht zelf-vervuld — toch eveneens een bevrijding, een liefde beduidt.

Terwijl de symbolist het ding omschept tot een algemeen

levens-beeld, terwijl voor hem de liefde een zelfstandig scheppende verbeeldingsmacht geworden is, zal de realist zijn liefde storten over de dingen *uit*: de wereld der verschijnsels blijft oogenschijnlijk wat ze was, maar ze is gelouterd en heeft geestelijken zin gekregen door zijn liefde.

Een Tolstoi is een groot realist; maar zoo diep heeft hij lief gehad dat hij met meer recht een groot geloofs-belijder genoemd kan worden, óók als schepper van „Oorlog en Vrede''. Hij heeft 't leven ontleed, scherp, nuchter, en toch: hoe zag hij dit leven in het stralend licht zijner liefde! Maar een Dostoiewsky herschiep de concrete en bizondere individuen tot symbolische gestalten. Dostoiewsky's liefde breidde zich uit tot een vrijmachtig scheppende verbeeldings-macht. Hij studeerde niet naar 't model, doch schiep uit eigen werkelijkheid, objectiveerde zichzelf in telkens eendere en telkens andere gestalten. Daarom bewonderde Tolstoi Dostoiewsky, maar verstond hij hem niet geheel. En daarom verstond hij Shakespeare in het geheel *niet*, vond hij Shakespeare „onnatuurlijk'' en een stumperig psycholoog, een schrijver die ons begoochelt door zijn lyrisch vermogen. De zin dier „lyriek'' ontging hem.

Men zal mij vergeven, dat ik mijn beschouwingen toelichtte met een voorbeeld uit de litteratuur. De onderscheiding openbaart zich ook hierin: dat Steinlen, de ethisch gestemde realist, een prachtig illustrator van Tolstoi had kunnen zijn, maar dat men zich Dostoiewsky's werk slechts verlucht kan denken door een vizioenair als Redon. De realistisch-psychologische illustratie, hoe diep of teeder ook, zou Dostoiewsky's *sfeer* nooit zelfs bij benadering suggereeren. — Wij kunnen, deze gedachte dóórdenkend, zeggen, dat de *voltooide* litteratuur die is, welke men zich in monumentale fresco's verzinnebeeld kan denken. Ik spreek van de Ilias en van den Bijbel, maar ook van Flaubert's „St. Julien'', van Streuvels' „Vlaschaard''. Deze verzinnebeelding zou boven het illustratieve uit moeten staan;

want de sfeer van zulk werk is een hoogere. Het is de sfeer der samenvattende verbeelding, der groote, als muziek op ons inwerkende, ontroeringen

En ten slotte is ook het realisme in staat deze synthese te geven: het geschiedde telkens in de hoogte-momenten van het scheppend bewustzijn, in de groote uitzonderlijke persoonlijkheden, die den wil van gansche geslachten samenvatten. Het geschiedde dan, wanneer het passief-zelfvervulde stemmingsleven zich verheftigde en verdiepte tot een eigenmachtig scheppenden hartstocht, zóó machtig dat de natuur-realiteit vizioen werd, droom. Zoo schiep Michel Angelo zijn gehallucineerde titanen-wereld, Rembrandt zijn magisch lichtende gevoels-verbeeldingen, Rodin zijn droom van opstandige aardschheid, zoo schiep nog Israëls soms zijn poëemen van het mededoogen. Hier is niet de edele gestijldheid van een Raphaël, niet de heiligende aandachtigheid, de ontstoffelijking van een Dürer, Vermeer of Van der Weyden; maar hier is het overmachtig verbeeldings-leven, de symphonische conceptie; hier is, van uit het aardsche, de verzuchting naar *boven*-aardschheid, naar *boven*-werkelijkheid. Hier is het concrete „verschijnsel" tot gevoels-symbool herschapen: hier is, in de enkele, daemonische persoonlijkheid, het *symbolisch moment* bereikt der realistische kunst.

IV.

REALISME II.

VAN RENAISSANCE TOT IMPRESSIONISME.

Elke cultuur en elke kunst-richting, evolueerend, bevestigt zich in een algemeenen „stijl": de ideale vorm van haar gezindheid.

Het primitief realisme kan zich op twee wijzen tot een bewusten stijl vergeestelijken: *objectief* door de veridealiseering der natuur en *subjectief* door de idealiteit van het gevoels-leven. En zoo heeft 't realisme, dat alleen in Europa en alleen in de laatste vijf eeuwen zich tot een onaangevochten en ononderbroken traditie ontwikkelde, twee groote stijl-mogelijkheden gekend: klassicisme en romantiek. Primitief realisme, hoe streng, hoe „stijlvol" ook, wil zuiver analytisch zijn en bezit of zoekt dus geen rythmische monumentaliteit, geen samenvattenden „stijl"; die samenvatting openbaart zich, in de sfeer der realistische kunst, òf als klassicisme (de idealiteit der natuur-harmonie) òf als romantiek (de idealiteit der gevoels-harmonie), de romantiek die zich uitte als picturalisme: het zien der dingen als *schilderachtig*. Deze laatste gezindheid, het schilderachtig-zien, heeft de beeldende kunst van Europa beheerscht vanaf het moment dat het koel klassicisme der Renaissance tot het romantisch klassicisme der Barok uitwies.

De romantiek ontwikkelde zich uit het klassicisme; en deze ontwikkeling teekent Europa's cultureelen groei.

Het klassicisme is een *objectieve* geestes-gezindheid, de romantiek een *subjectieve*. Het klassicisme is homo-centrisch, de romantiek ego-centrisch. Het klassicisme is episch, de romantiek sensitief-lyrisch. Klassicisme is een geestelijke ordening, een intellectueele kunst, de romantiek een intuïtief gevoelde ordening, een gevoels-kunst. Het klassicisme is monumentaal en representatief, de romantiek een individueele stemmings-kunst. De klassicus kent een boven-persoonlijk ideaal, de romanticus leeft op indrukken en bereidt dus voor de zuivere indrukkenkunst, het impressionisme. Het klassicisme beeldt afgesloten geheelen, die het in klare lijnen rythmisch omvat; de synthese der romantiek is een rythme van het licht, van de kleur, van den organisch-bewegelijken en als nog *groeienden* vorm. Het klassicisme beeldt het concrete ding en *veridealiseert* het ding: het bemint en gelooft de uiterlijke schoonheid van het ideale model dat als normatief wordt gevoeld, als symbool der onvolledige afwijkingen en der toevallige betrekkelijkheden; de romantiek heft 't enkele ding, het toevallige verschijnsel, op in den subjectieven gevoels-droom: zij veridealiseert 't niet, maar vindt haar idealiteit in het gevoel dat alle dingen heiligt door ze te overdroomen. Het klassicisme zoekt een schoone wereld; de romantiek ontkent de waarde der objectieve schoonheid en zal dus elke realiteit aanvaarden.

Na het klassicisme komt de barok. Na het impassibele, rustig omlijnde, in den gestyleerden vorm vereenvoudigde en on-analytische beeld der groote Helleensche kunst, ontstond de Laokoon-groep: heftig bewogen, gecompliceerd van lijn, zwaar van vorm, materialistisch, pompeus op 't theatrale af: het gevoels-leven brak door en de lust in schilderachtige schikking en in den schoonen schijn der stoffelijkheid. — Na den paradijschen geluks-droom van Raphaël's klassicisme, schiep Michel Angelo, met zijn on-

stuimigen drang naar het onmetelijke en excessieve, in gebroken rythme en in zware, rondende materie-vormen, zijn beelden van verwrongen kracht en onbevredigd verlangen en schiep in Spanje de hartstochtelijke Greco, in diffuze schemer-tonen en grillige vorm-complexen, zijn extatische, geëxalteerde, vizioenen: stoffelijk en toch boven-aardsch. — In Vlaanderen, dat aan 't klassicisme nog geen deel had, bleef de kunst, vanaf 't verval der Gothisch gestemde „Primitieven", analytisch, tot Rubens, de daverende barok-kunstenaar, den nieuwen „stijl" aanduidde en de synthese gaf: de synthese van het schilderachtige. Door middel van kleur en licht-effect wist hij de deelen te verbinden tot een tumultueus *geheel*. — In Holland bleef de kunst in het stadium van zoeken en studeeren, tot in den aanvang der 17de eeuw, de synthese werd gevonden, de synthese van het romantisch-schilderachtige. — En na het koele Neo-klassicisme van 't „Empire", bracht de barok, de barok der bewust „Romantisch" geheeten schilderschool, de romantiek van Delacroix, het volle, zinnelijke levens-gevoel weer terug, de expressie, de dramatische beweging, de bloeiende kleur, de stemmingsvolle schemering, de tastbare, physiek-aandoende stoffelijkheid: den schoonen schijn van het schilderachtige.

Wat is en wat noemt men „schilderachtig"? Schilderachtig is niet de geordendheid, het gestijlde en representatieve, maar de gril en de chaös. Schilderachtig heet de omrankte bouwval, de oude, stormige eik, de boerenhut, de verloopen zwerver, de bruisende waterval, het oude stadje, het plotselinge licht-effect, de vage schemer-toon, het wijde en mysterieuze. Schilderachtig is het ongebonden natuurleven, zooals dit zich spiegelt in het hart van den verdroomden gevoels-mensch. Schilderachtig is het romantische.

Romantisch waren de latere kunstenaars van Italië: een Carracci of een Bernini, met hun zwoele hartstochtsdroomen. Romantisch was Rembrandt, de dramaticus van het hartstochtelijk gemoeds-leven. (Michel Angelo, ont-

daan van alle klassieke tradities, Michel Angelo in de sfeer van het „schilderachtige" is Rembrandt!) Romantisch was Van Goyen, de melankolische stemmings-dichter, was Monticelli, de kleuren-fantast.

De romanticus schouwt niet, aandachtig en objectief; hij ontleedt niet; hij bouwt niet architectonisch op naar vaste wetten: hij leeft op indrukken. Deze gevoels-impressies drukt hij psychisch-hartstochtelijk uit: zoo doet de dramaticus der romantiek; of hij geeft ze verstild en zelfverzonken: zoo doet de stemmings-kunstenaar; of, eindelijk, ondergaat hij ze zintuigelijk en instinctief: zoo de impressionist. Het impressionisme, dat eerst in de 19de eeuw tot den bloei der bewustheid rijpte, is een laatste consequentie van barok en romantiek: in het impressionisme zijn barok en romantiek opgenomen en overwonnen.

Wij zullen thans trachten in een enkele groote lijn de uiterlijke en innerlijke evolutie aan te duiden van het Europeesch realisme, zooals dit zich in een vijf eeuwen beheerschende traditie bevestigd heeft. Schijnbaar is het een willekeurige daad hier zulk een historische beschouwing in te voegen. Maar juist de evolutie van ons Westersch realisme doorvoelend, zullen wij het beter verstaan en verstandiger eeren. En er is reden het te eeren. Want het heeft ons opgevoed, eeuwen achtereen. De eerbied voor 't verleden is een religie van dankbaarheid. Slechts hij, die piëteit voelt voor den arbeid en den geest der geslachten die hem vormden, kan een scheppende kracht zijn, een deel dier menschheid, welke op hare beurt recht heeft geëerd te worden door de geslachten der Toekomst.

Deze evolutie dan zullen wij, naar ik meen, kunnen voelen als een nauwelijks onderbroken worsteling om de „natuur" steeds dichter te benaderen, om de natuurvrijheid in steeds voller volkomenheid te verwezenlijken: als een groei van de tucht naar de ongebondenheid, van 't stijlvol-

beheerschte naar de expansie der zinnelijke levens-aanvoeling. En naar gelang de kunst natuur-voller wordt, verliest ze aan objectiviteit. Het is een evolutie van 't begrip „stijl" tot 't begrip „individualisme".

In zulk een overzicht kan geen aandacht geschonken worden aan de afzonderlijke persoonlijkheden, hoewel juist in de groote persoonlijkheden de realistische kunst haar roeping het zuiverst openbaart. Want de vrijheids-worsteling der persoonlijkheid was van dit realistisch tijdperk de winst, die — trots alle ziekte-verschijnsels — aanvaard en erkend moet blijven. Maar het is mij hier te doen om den „stijl" der historische kunst-tijdperken: om den geestelijken inhoud van dien stijl. Het is er mij om te doen den algemeenen achtergrond te schetsen, waar de afzonderlijke gestalten tegen uit komen en zich in voegen. Stijl-geschiedenis is algemeene *cultuur*-geschiedenis; hierin ligt, naar ik reeds zeide, haar beteekenis en haar beperking. Maar wie gemeenschapsgeweten bezit, zal haar beteekenis niet kunnen onderschatten.

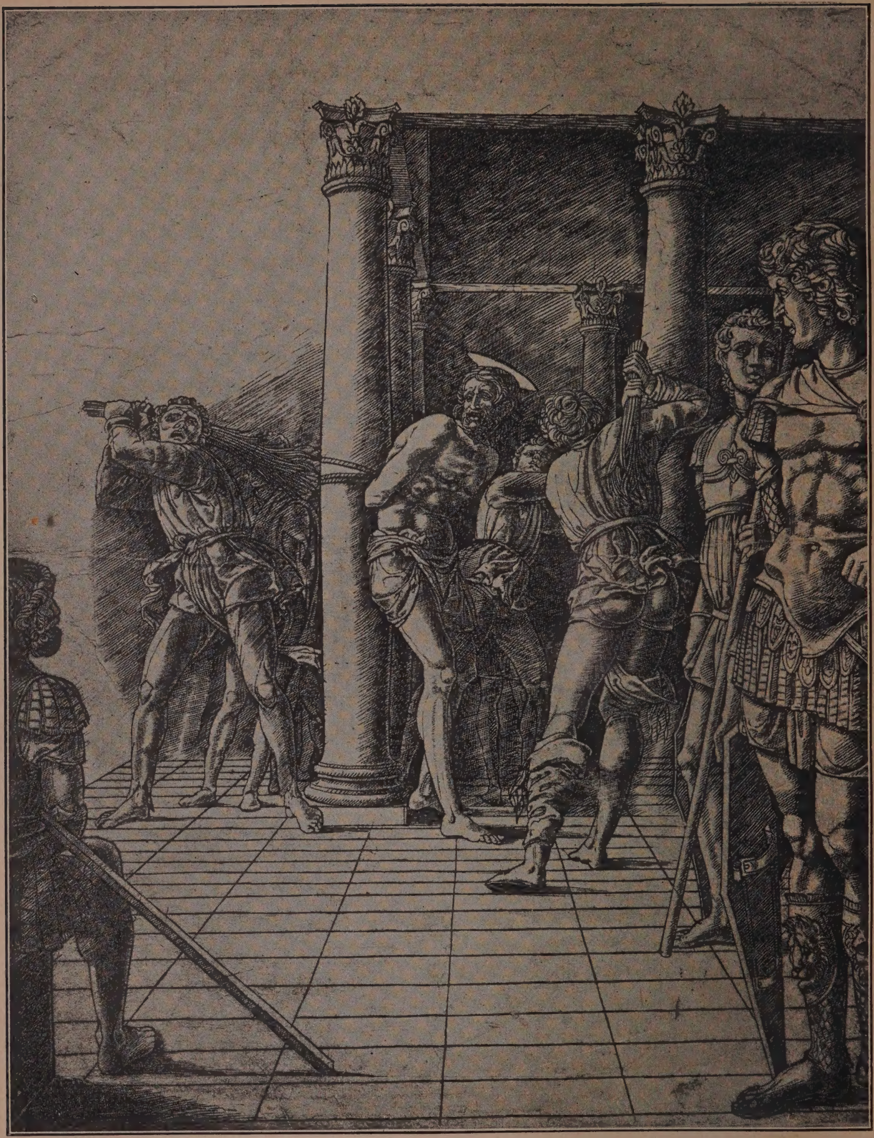
De eerste Renaissance-uitingen der plastische kunst, in Italië en in de Noorderlanden, doen zich over 't algemeen kennen door de strenge analyse van 't fragment. Men studeert, hardnekkig, streng. Men leert kijken, men leert begrijpen wat men ziet. Men ontleedt, men documenteert en experimenteert. Van een bewuste „houding" tegenover de natuur is nog weinig sprake. Men voelt zich de *leerling* der natuur. En zulk werk bezit ook al de deugden van het leerlingschap: het is op eerbiedige wijze weetgierig, het oordeelt niet maar aanvaardt, het is werk van strenge discipline.

De architectuur had aan deze gezindheid geen deel: en dat moest ook noodzakelijk zoo zijn, want de objectieve natuur-ontleding is vreemd aan alle ornamentaliteit en de architectuur kan zonder deze niet bestaan. De vroege architectuur der Renaissance heeft plotseling, voluit, haar

stijl gevonden: een stijl van koel-rustige harmonie, rationalistisch, constructief; zij zoekt niet de dynamische constructie der naar boven-zinnelijkheid verzuchtende Gothiek, doch de statische van het in de natuur-sfeer zich geheel bevredigd voelend klassicisme: zinnelijk en verstandelijk.

In het geboorteland dezer architectuur, in Italië, zien we ook in de beeldende kunsten náást de realistische ontleding en karakteristiek zich onmiddellijk een element van klassieke styleering ontwikkelen. Donatello vereenigt reeds beide verlangens. Donatello kon wreed zijn in zijn genadelooze karakteristiek, maar zijn stijl-gevoel *veredelde* dit hard realisme. Zijn karakteristiek was genadeloos omdat zij *zonder hooger doel* bleef (in tegenstelling tot de soms zoo hevige karakteristiek der Gothikers). *Waarom* moest zijn Gothische „David'', zijn „kaalkop'', zoo barsch en woest getypeerd worden? wat drukt die woestheid eigenlijk *uit?* Maar de (klassieke) styleering was de expressie van Donatello's idealisme. Hoe *edel* zijn Donatello's Grieksch-Gothische madonna's! Het objectief realisme vond in een objectief idealisme zijn *stijl*.

Castagno, Ucello, Pollajuolo schilderden alleen-staande figuren, als afzonderlijke *beelden* gezien, streng gesloten van contour, rustig, beheerscht: de representatieve mensch der Renaissance. Hij droomt en dweept en verlangt niet meer, die Renaissance-mensch, hij blikt klaar voor zich uit in het mannelijk bewustzijn van zijn levens-kracht. Hij leeft zich zinnelijk uit en beheerscht zich zelf, verstandelijk. Hij is een stijlvol heiden. Stijlvol, in den antiek-heidenschen zin van het woord, is zulk een werk als „kunst'', als aesthetische vertolking, eveneens. Het openbaart de geestes-houding van een mensch die, in harmonie met de natuur, zich vrij-uit kan leven zonder te verwilderen. Deze fiere, zelf-bewuste, zelf-tevreden leven-vierder, die niet droomt maar *realiteiten* ziet, die niet twijfelt maar *doet*, die niet zich pijnigt in gewetensstrijd maar *leeft*, deze blijde



MANTEGNA.

DE GEESELING (gravure)
(naar een repr. uit „Beeldende Kunst").

en onverwikkelde rationalist past wél bij de koele en ranke harmonie van Brunelleschi's arkaden-architectuur!

Waar de schilders en beeldhouwers der vroege Renaissance echter saamgestelde groepen schiepen, ontglipte die klare ordening. Zij zetten drie, vier beelden, naast elkaar gedrongen in ééne nis en zij schilderden ingewikkelde veelheden zonder bindend rythme.

Gozzoli [1]) schildert matelooze stoeten: ruiters, edelen, krijgsvolk, te paard en te voet, in een wijd heuvel-landschap, waarvan de honderden fragmenten, de cypressen, de huizen, de burchten, afzonderlijk, naast elkaar, staan uitgebeeld. Zulk een wandschildering kan men zich even goed tien keer zoo uitgebreid denken. Elk afzonderlijk fragment echter is niet slechts streng, maar ook stijlvol gezien. De figuren werden klassiek gestyleerd. Men heeft zich een ideaal van „schoonheid" gevormd. Men heeft, ten opzichte der natuur, een bewuste *houding* aangenomen. Men doorschouwt de natuur niet, herschept haar niet tot „symbool"; men vreest noch vereert haar en men vereenzelvigt zich niet met de natuur: men *beheerscht* haar, verstandelijk. Men cultiveert ten opzichte der natuur-wereld een verhouding van meester en slaaf, evenals men in de samenleving de verhouding van meester en slaaf ziet als ideëel: meester is de intellectueel, slaaf het volk. Niet langer voelt men zich in zijn beste weten allen kinderen van God, maar er zijn heerschers: de beschaafden, en er zijn onmondigen: de *ongeleerden*.

Dan komt een jonge generatie de stylistisch begrepen détails samenvatten tot gesloten composities en het geestesleven verdiepen. Mantegna is het groote, representatieve voorbeeld. (In het Noorden — in de sfeer van het Noordelijk religie-besef: Dürer) [2]). De barsche karakter-kracht

---

[1]) Zie de illustratie bij pag. 26.

[2]) Ghirlandajo, de koele, gaf de *vormelijke* synthese, de vormelijk-klassieke, die zich later in Raphaël tot een ziels-toestand verdiepen kon.

en de heftige expressiviteit van den primitieven maar nog Gothisch gestemden realist vereenzelvigen zich met de koeler vormen-schoonheid van 't klassieke levens-ideaal. Juist *door* zich een monumentalen stijl te scheppen, krijgt het realisme een soms overweldigend dramatische kracht. Hoe streden in den fieren Mantegna die krachten: de Gothische drift, de realistische karakteristiek en de klassicistische rust, zich met verwoedheid uit! Koud kon hij zijn en vormelijk als „klassicus'', schrijnend-wreed als „realist''. Maar hoe groot en hoe edel was de felle Mantegna waar hij de éénheid vond: de synthese van zijn *spiritueele* levens-kracht, van zijn rythmische dramatiek! Groot was de mensch die zich dan openbaarde, want weidsch van geest, diep van hartstocht, machtig en gaaf van *karakter*. Mantegna is de voltooier van Donatello.

Daarna kon Leonardo da Vinci, het genie der onmetelijke intellectualiteit en der onheimelijk-koele sensualiteit, de onpeilbare geest, de rationalist en de hooge verbeeldings-dichter, de magiër der Renaissance, den voleindigden stijl van zijn tijd scheppen. Leonardo is geen „karakter'' meer. Het „karaktervolle'' vloeit, ook in het kunstwerk, over tot de „schoonheid''. De bonte kleurigheid der vroege Renaissance heeft zich tot kleur-harmonie verdiept. De tijd was daar, dat Raphaël met een prinselijke gratie, zijn zoete en edele geluks-droomen verwezenlijken kon.

Men is over het wetenschappelijk onderzoek heen, over de nauwgezette analyse, over 't strijdend streven heen. Het intellect behoeft niet langer zijn gezag te bevechten. Zooals de koning van een rustig vrede-rijk zich met welwillendheid beweegt in de menigte en volstrekt niet bevreesd is zich te encanailleeren, daar immers het canaille zelf hem vereert en zich in zijn glorie verheugt, zooals zulk een koning niet langer de tyran behoeft te spelen, zoo heeft nu het intellect alle barschheid verloren. Naar binnen en naar buiten heeft zich het zelf-verzekerde levens-geluk van

RAPHAËL.
(Museum Chantilly.)

DE DRIE GRATIËN.

den Renaissance-mensch harmonisch verwezenlijkt. Het is het opperst oogenblik waarin de wil, zonder zijn spankracht te verliezen, zich tot volkomen gratie verrustigt. Een stille droomverzadiging is het. In klare zaligheid leeft men zich uit, zij 't dan op de wijze der verstandelijk zaligen. Heerlijk voelt men zich omluwd door de milde weelde der natuurkrachten.

Het intellect, zich in een uiterste expansie tot een edel sensualisme verfijnend, bloeit open tot een bedwelmende lente-schoonheid. Hier het eerst openbaart zich het verschijnsel, ons modernen zoo wèl bekend: het verschijnsel der intellectueele schoonheid. Botticelli, de nerveuze, gecompliceerde, had haar reeds voorbereid. Koel is deze schoonheid, maar van een *bedwelmende* koelte; heroïsch, maar van een ijle en haast karakterlooze heroïek; mystisch, maar zonder geloof.

In haar schijnbaren eenvoud blijft deze kunst, zelfs bij een Raphaël, van een moeilijk te doorgronden verwikkeldheid, hoewel Raphaël's phenomenale grootheid haast uitsluitend hierop berust: dat hij, in deze sfeer van uiterste broosheid, soms zóó zuiver *kon* zijn, dat hij *soms geheel gelukkig* was en geheel argeloos [1]). Leonardo's „Gioconda'' lacht haar raadselachtig lachje boven de dweepzucht en den haat uit, waarmee beurtelings de menschheid haar trachtte te winnen of te bannen.

De kunst gaat aan karakter-gaafheid verliezen. Zij vertolkt de koele, weeke alzijdigheid van 't zinnelijk intellectualisme dat alles geniet en niets gelooft. Welk een wereld scheidt, psychisch, een Mantegna, dat grootsche

---

[1]) In zijn sublieme momenten schiep Raphaël het beeld van 't geen de *heidensche heiligheid* genoemd kon worden. Men herinnere zich hierbij, vergelijkenderwijs, die eigenaardig *intellectueele* heiligheid, waartoe sommige der Humanisten het hebben gebracht (een Pico della Mirandola, een Da Feltze en Manetti). De heiligheid zonder schuld-besef of smart-vernedering of deemoed, wier laatste verpersoonlijking Spinoza was.

en hooge karakter, van den sphinxachtig-mysterieuzen Da Vinci!

Den grond der Renaissancistische kunst zou ik willen karakteriseeren als een intellectueel pantheïsme. Het is niet 't mystisch pantheïsme der Oostersche religie; noch het naïeve natuur-pantheïsme van 't Grieksche heidendom: het is de pantheïstische levens-aanvoeling van het intellect dat zich, koninklijk, tot 't zinnen-leven teruggewend heeft en haar gaven met de gratie van den waren hoogmoed aanvaardt, voor het in de verweeking van dit zinnenleven verzinken moet.

Het objectieve intellect kan alleen de rust, den stilstand, omvatten. De wil kent de bewegelijkheid, het eeuwig worden en groeien; de ziel kent de eeuwige stilte waar alle worden uit geboren is, de ziel kent de stilte *in* de rustelooze scheppings-bewegelijkheid, *in* de eeuwige levenswoeling; maar het intellect kent het *zijn*. Het ziet het rustige *zijn* als essentieel. En zoo is ook de stijl der Renaissance-kunst een stijl van het zelf-verzekerde, representatieve, harmonische *zijn;* niet een kunst van verlangen, maar van verzadiging. Het was de kunst eener menschheid die één oogenblik zich bevredigd voelde, zonder zich de donkerten van ons bestaan herinnerd te hebben, van een menschheid die in den overdaad van een schoonen lentedag zich voelde openbloeien: de Renaissance-kunst is een weelde-bloem.

Aan deze gelukkige verstands-rust dankt de Renaissancekunst haar edel stijl-besef. Niet „natuur" was het kunstwerk, noch was het boven-natuurlijk: het vormde een ideale synthese van 't organisch levens-gevoel. Dit organische leven was er omgeschapen tot een nieuw, zelfstandig organisme. Geen enkele leek zou in die dagen verondersteld hebben dat 't kunstwerk een imitatie moest zijn der natuurwerkelijkheid. Het kunstwerk openbaarde zich duidelijk als een wereld in zich zelf, als een gestijlde samenvatting der

natuur, hoewel deze kunst een objectiever natuur-waarheid gaf dan ooit eenige daarna.

Dit stijl-idealisme berustte op voorwaarde van zijn intellectualiteit. Waar de verfijnde intellectualiteit zich vermaterialiseerde en *opging* in 't gevoel, in de bekorende zinnen-zwijmeling, daar moest deze kunst haar stijl-adel verliezen. Nog is Titiaan's „Venus" een verheven schepping; edel is de lichamelijkheid dezer schoone vrouwen-gestalte gezien, minder stoffelijk dan een naakt van Rembrandt, maar ook zoo hartstochtelijk niet en daarbij niet minder zinnelijk. Het sensueele wordt reeds even als pervers en verholen gevoeld. Zulk een schepping staat op den rand der immoraliteit, die ook in de kunst de *decadentie* is [1]). Want wat is immoraliteit anders, dan een zich-gewonnen-geven, dan de karakter-zwakke overgave aan de behaagzieke zelfzucht der zinnen, dan de nederlaag van den geest? En hoe kan kunst, die is een daad van den geest, anders bestaan dan daar, waar karakter is, waar de kracht is en de triomf? Niet immoreel is het kunstwerk dat in smart het kwaad belijdt en door zijn belijdenis zelf reeds een bevrijdende boetedoening is van het kwaad; maar immoreel is de kunst die inboet aan karakter-kracht en oprechtheid, die behaagziek haar zwakte geniet. Niet immoreel is „Willem Mertens' Levensspiegel", de donkere roman van Van Oudshoorn; maar immoreel is het weeke vernufts-spel van Wilde's „Dorian Gray", hoewel ook hier de held aan zijn kwaad ten onder gaat.

Titiaan leefde op de kentering van bloei en verval. Naast zijn in een verheven droom aanschouwde portretten heeft hij zwoel-pathetische altaar-stukken geschilderd die niet anders te qualificeeren zijn dan als een aesthetische leugen. En evenzoo Raphaël in veel zijner idyllische Ma-

---

[1]) Onvergelijkelijk hooger staat het proto-type van dit werk: Giorgione's naakt uit Dresden.

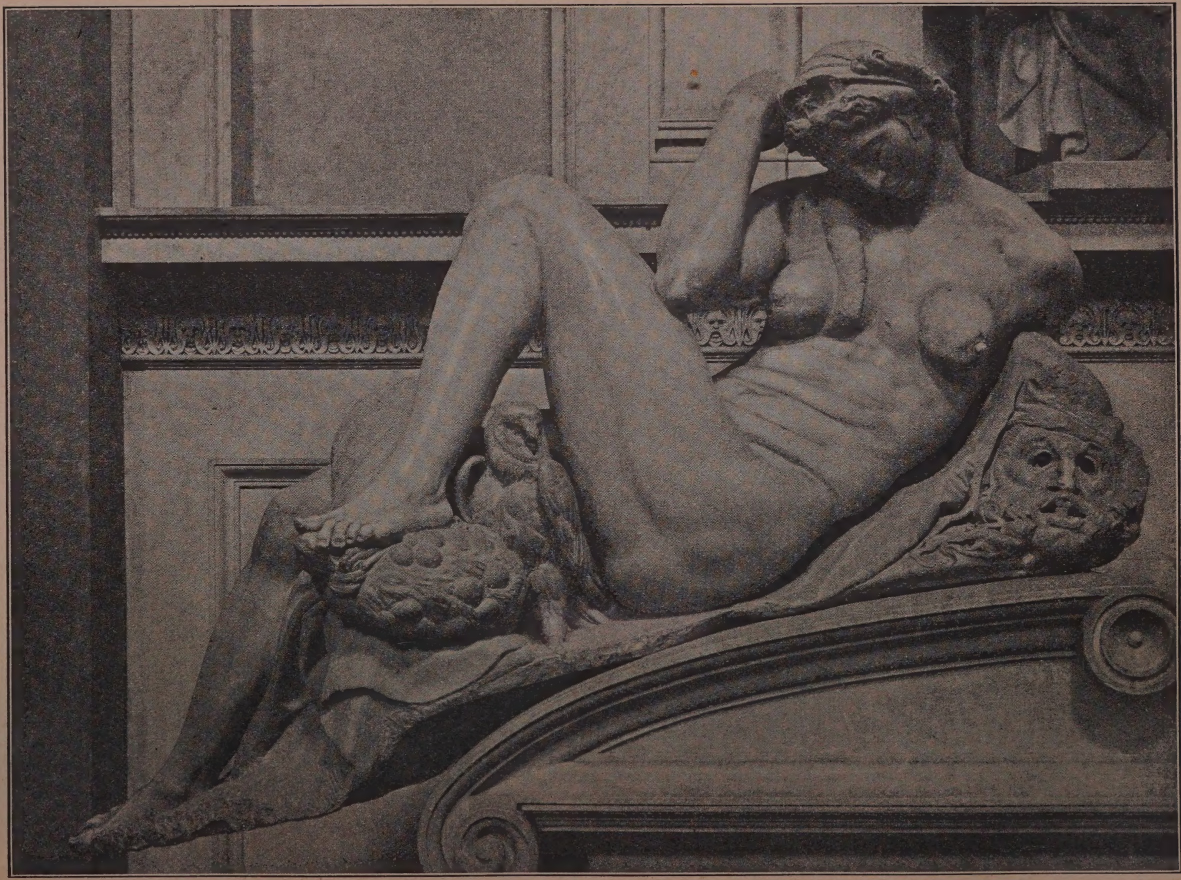
donna's en Perugino en Bellini, en allen, die nu eens subliem waren en den volgenden dag behaagziek en van een banaal-vleiende sentimentaliteit. Zelfs de ongenaakbare Leonardo ontkwam niet aan het zwoele pathos, dat treft als onecht, omdat Leonardo een door het intellectualisme verwikkelde geest was en niet de pijn en de loutering aanvaardde van 't leven waarboven hij zich verhief.

Maar, als steeds, bevatte het verval de kiemen der hernieuwing. Er waren er, die de decadentie ten einde voerden, er waren er velen en Carlo Dolci was hun held; maar scheppers der toekomst zijn die anderen geweest, welke de sloopende elementen der Renaissancistische kunst, het gevoelspathos, omschiepen tot een regenereerende kracht, door dit gevoel te bevrijden van het intellectualisme. Dat waren de Barok-kunstenaars.

De Barok ontrukte zich aan de rustige verstand-objectiviteit. De blijde harmonie der Renaissance was verbroken, de geluks-droom uitgeleefd en tot den zoeten leugen van het hoogmoedig en levens-leeg aestheticisme vertroebeld. De fiere, evenwichtige persoonlijkheid der Renaissance was vergroeid tot den intellectueelen aestheet; de aestheet verwilderde tot de bandeloos-geniale uitzonderlijkheid.

In de Barok vierde het uitzonderlijk genie zijn trotsche hartstochten vernielend uit: zoo een Cellini, de individualistische bandiet; òf de vereenzaamde hartstochtmensch kwam tot 't tragisch besef zijner geestelijke verbanning en overwon er de smart van door zijn mystisch oneindigheids-verlangen: zoo een Michel Angelo, die middeleeuwsche ziel in het lichaam van een heidensch Titaan.

De Barok is een zwaarmoedige verzuchting naar het *ontzaglijke*. Somber, pathetisch, zijn de beelden van Michel Angelo's volwassenheid: een Mozes met 't opstandige toorngebaar; een Slaaf, in wanhoop smachtend, smachtend naar verlossing. Er is bewogenheid, hartstocht, stoffelijkheid. De beeldhouwer voelt zich zèlf in de lichamelijkheid zijner



MICHEL·ANGELO.

DE NACHT
(Medici-graf, Florence).

scheppingen aan. Met donkeren wellust beeldt hij de gespannenheid of de aanzwelling der materieel, stoffelijk, gevoelde spieren. Maar juist in die zware en verwrongen lichaams-vormen weet hij de hunkerende kracht uit te drukken van zijn overladen en verscheurd gemoed. Michel Angelo was de eerste, die, na de gratievolle Renaissancisten, weer machtig religieuze ontroeringen uit kon beelden. Het „heilige'' ging — ook in zijn Raphaëlistische gedaante — verloren, maar in de plaats daarvan kwam, trots hoogmoed en ijdelheid, het *verhevene.* Angelo schiep het hoogmoedigste en ijdelste bouwwerk der aarde, de St. Pieter, èn hij schiep de „Mozes'' en „de Nacht''.

Barok is vermaterialiseerd klassicisme, vernatuurde geest; doch daardoor heeft de Barok den *wil* en de *daad* weer kunnen erkennen; zij heeft de gevoels-krachten bevrijd en het leven doen zegevieren over de verwikkelingen van het verstand. Zelden was dat leven edel, zooals het in Michel Angelo edel geweest is. Want het was een leven dat zelden de bezinning zocht. De geest scheen onder te dompelen in de materie. Men zwelgde in vormen zonder een dieper waarheid in die vormen-pracht te zoeken. Maar tenminste had men weer deel aan het leven van strijd en smart: tenminste *erkende* men weer strijd en smart als werkelijke levensmachten.

De Barok was een kunst-daad van expansieve karakters: gewetenloos-zelfzuchtige karakters waar de bezinning niet gezocht werd, waar de amoraliteit van den lateren Renaissance-geest tot de bandelooze immoraliteit der zelf-vergoding vergroeide, — maar grootsche, heroïsche karakters, waar de strijd louterend werkte, waar de smart „het snelste dier was dat tot volkomenheid voert'', waar het hartstochtsleven zich tot ziels-leven verdiepte. Barok beteekent pathos: de markt-schreeuwer is pathetisch, doch ook de apostel is het!

In de Barok dient erkend te worden een element van zwa-

ren ernst: een ernst die zich in *pathos* ontlastte. De ernst der ingetogenheid zal ons liever zijn, omdat deze zooveel eerbiediger en liefdevoller is, maar het pathos was noodig om van Raphael's placiditeit te komen tot Rembrandt's herinnerings-stilte. Hoeveel meer *ernst* leefde in Tintoretto, dan in Titiaan, den aestheet! Hoeveel grooter *mensch* was de hartstochtelijke Tintoretto, die — hij het eerst — de gewone werkelijkheid *vizioenair* zag, die Rembrandt voorbereidde!

De gevoels-schijn, het decoratieve effect, het matelooze, dat was de Barok. En dit ook onderscheidt de bouwkunst der Renaissance van die der Barok. De Renaissance-architectuur zocht rationeele harmonieën in constructief evenwicht, nergens overladen in haar rijkheid, koel, rank en klaar. In de Barok is dit rustig rationalisme doorstroomd van heftige gevoels-elementen. Men omkleedt schoorsteenen met gemetselde draperieën en bekroont daklijsten met breed-gebarende beelden. Men bouwt balkons op uit rotsblokken, massaal boven de ontzaglijke poorten; men beeldhouwt balustrades van enorm-opgezwollen kolommen; men zoekt 't grillige, 't overweldigend-materieele in den bouw van een paleisgevel, waar elke vorm weer gebroken wordt door diepe schaduwen, waar geen muur als *vlak* wordt gevoeld, maar elke leegte wordt opgevuld met een overdaad van plastisch ornament.

Dat is de Barok. En men moet Venetië hebben gezien, die stad van alle architecturen, om de Barok te verstaan. Of men moet zien het plein voor de St. Pieter in Rome: rondom, heel wijd, rijt zich Bernini's vier-dubbele zuilenreeks: nutteloos zwaar, louter decoratief, maar hoe geven die zware kolonnades aan dit plein de illusie der mateloosheid, juist door het rythmisch te *omgrenzen*.

Niet het klassicisme drong hier in 't Noorden wezenlijk door; doch des te sterker ondergingen wij den invloed der Barok: de stijl van het *oneindige*. Want een droomer en een hartstochtelijke is de Noorderling.

Zooals Rubens een schilderij schept: als een wilde chaös van zwellende vormen en klaterende kleuren, reëel, materieel, maar *niet* nuchter, en zooals die chaös zich oplost tot een rumoerige symphonie van zware rythmiek: diagonaal, zonder afgemetenheid, zonder klare contouren, zonder groote, rustig-verloopende lijnen, maar als brokken kleur en vorm tegenover elkaar en in elkaar verwerkt: zoo was het zelfs een Veronese te *barbaarsch* geweest!

De Renaissance gaf het rythme als lijn, de Barok als kleur en toon, als massaliteit van tegen elkaar opwegende tonen. Wij kunnen, met Wölfflin, het verschil tusschen klassicisme en Barok voelen in den overgang van het plastisch-zien tot 't schilderachtig-zien en van het representatieve Zijn tot de vloeiende onrust van het romantisch gevoels-verlangen. Het is een evolutie van uit de bouwende monumentaliteit naar het visueel naturalisme, met de gevoels-heroïek als bezielende idealiteit.

Streelend gleed het oog langs de huid van het leven, maar het zelf-behagen van dit streelend zien verdiepte zich tot een zelf-*belijdenis* van het gemoed.

Het kunstwerk werd subjectiever en *tegelijk* natuurvoller. Het kunstwerk verloor aan stijlvolheid, het vereenzelvigde zich met de natuur, het vervloeide in de natuurlijkheid; het werd in mindere mate een zelfstandige schepping, een organische wereld-in-zich-zelf, die zich klaar onderscheidde van de natuur-wereld: maar waar de vormendienst der Barok overwonnen werd, zooals de groote Barok-kunstenaars die van den beginne af aan overwonnen hadden, waar de vorm niet meer om haarzelf werd vereerd, waar de schilderachtige *schoone-schijn* der dingen gevoeld werd als een spiegel van 't gemoed, daar zou het kunstwerk hebben gewonnen aan innigheid [1]).

---

[1]) Als gewoonlijk ging ook deze groote stijl-kentering, die zich het scherpst openbaarde in de tegenstelling der *Italiaansche* en der *Oud-Hollandsche* kunst, samen met een neiging tot studieuze natuur-ontleding,

Ook Rembrandt was voluit een barok-kunstenaar: in zijn jeugd, toen hij zich zelf schilderde met de blonde, rijk getooide Saskia op schoot. En hij hief den beker wijn en vierde, luidruchtig, het grillige, kleurrijke feest des levens! Barok was Rembrandt toen hij den moord op Simson beeldde: een tumult van zware, plompe vormen, van donkerten en licht, Barok toen hij in „Abraham's Offer'', een grotesk lichamelijke engel met donderend geweld naar omlaag deed storten; of toen hij, een verbeelding etsend van Maria's dood, in de Maria-gestalte zelve wel even de stille deernis suggereerde van een heel oud mensch dat sterven gaat, maar dit teeder visioen verzinken deed in het wild rumoer zijner uitbundige vormen-fantasie.

Zoo wàs de jonge Rembrandt: niet verfijnd, niet ingetogen, niet beheerscht: een mensch van passie, een heidensch materialist, een verwilderde....

Zoo was Rembrandt, maar zoo bleef hij niet. En zoo wàs de Barok, maar zoo bleef niet de Barok. Want in de Barok lag een mystisch element verscholen, het element der extatische verzuchting, dat reeds Michel Angelo tot een materialistischen Gothiker had gemaakt.

De Barok brak de heerschappij van het intellect; zij brak daardoor de rust en het optimisme van het intellect. Zij woelde de diepere gemoedskrachten in den mensch weer los: wild vierde de hartstocht zich uit; maar waar deze hartstochtelijkheid haar smart beleed en zich bezon, daar openbaarde ze als smartelijke oneindigheids-droom, de raadselachtigheid van alle leven.

---

waarin zich het element der verinniging op andere wijze, maar even nadrukkelijk deed gelden. Vele portretten van den 16en-eeuwschen Italiaan Moroni bijv. toonen een merkwaardige overeenkomst, met de — minder weidsche — portretten, die in den aanvang van den Oud-Hollandschen kunstbloei een Mierevelt schilderde. De Italiaansche Hollander Moro vormt de schakel — ook met de Spaansche kunst (Velasquez, Ribera, Murillo) die in zichzelf een zoo volledige synthese geeft van de Italiaansche en Hollandsche tendenties.

REMBRANDT.
(Rijksmuseum.)

HET JOODSCHE BRUIDJE.

De Renaissance behoefde 't Grieksch klassicisme om, de Gothiek overwinnend, niet in 't analytisch realisme te blijven steken: om haar „stijl'' en dus haar idealiteit te vinden. Toen de Barok het klassicisme overwon, kon iets van dit middeleeuwsch gevoelsleven weer doorbreken. Rembrandt is een Christelijk middeleeuwer in de sfeer van het stijlloos naturalisme. Het klassicisme der Renaissance was de uitdrukking geweest eener koele verstands-harmonie tusschen natuur en mensch; de Barok vertolkte de toomelooze vrijheidsdrang van den vernatuurden mensch: de kunstuiting der natuur-kracht. Die natuur-kracht echter, tot on-hoogmoedige bezinning gekomen, bleef verzuchting en droom. Het hartstochts-leven vierde zich uit, heroïsch en pathetisch, om zich eindelijk te verdiepen tot een *vizioenaire* levens-aanschouwing, tot een vizioenair zien van het alledaagsche leven. Dit is het religieuze element, dat de zuiver picturale en romantische kunst van Rembrandt en Ruysdael nog inniger uitsprak dan de heroïsche Barok. Het was een kunst van *vizioenair realisme.*

Het kon dit nog slechts zijn voor de allergrootsten, zooals ook de oorspronkelijke Barok slechts in enkelen zich tot een mystisch verlangen verdiepte. De geestelijke éénheid der wereld bleef verbroken. Het zelfstandig genie was geboren, maar: als de ongemeenschappelijke mensch, de vereenzaamde.

En ook het religieuze leven was meer een zaak geworden der uitzonderlijke persoonlijkheid. Maar al konden slechts enkelen geheel deel hebben aan het beste leven, velen konden, waar de trotsche en ijdele vormen-dienst der Barok overwonnen was, *iets* van dit beste benaderen. Ik spreek hier over de *innigheid*. Velen waren „innig'' geworden. Eindelijk, na de Renaissance, na de Barok, luwde weer iets op van de liefde der oudere tijden. Het was een materialistischer en het was vooral een egocentrischer liefde: maar alle zuivere liefde heiligt en is heilig. Met de innigheid van den

eerbied aanschouwden deze kunstenaars, deze schilders, de kleine werkelijkheid. Er was stilte om hen heen. In liefde *vereenzelvigden* zij zich met de dingen hunner aanschouwing. En hun liefde overglansde de dingen. Italië, Frankrijk, Vlaanderen, Engeland en Spanje brachten gelijk gestemde kunst voort; maar nergens zoo schoon en zoo zuiver ontbloeide de stemmings-kunst als hier in Holland. Behoef ik te spreken van een De Hoogh of van Heda, den stillevenschilder, of van Van Goyen? Klein en schuchter is deze kunst, maar hoe groot, hoe groot en kostelijk, kan het kleine zijn!

Geen kunst heeft een zoo vertrouwelijke intimiteit met de natuur gesuggereerd. Van pantheïsme is hier geen sprake; men bleef maar kijken naar het bééld der wereld: maar dit kijken was als een minnend, streelend zich áánvleien.... Al zijn de gevoelens van verwonderd ontzag en vereering grootscher, hooger ook, toch blijft ze zoo ontroerend deze naïeve gemeenzaamheid, zoolang ze niet tot weeke verliefdheid verbanaliseerde en coquette idylle werd.

De picturale stemmingskunst van een Van Goyen is *verdiepte* Barok. Zij is een kunst van den droom en van de diepte-illusie. Het atmosferische is daarom haar uitdrukkingsmiddel, haar taal. De rijke en harmonische *kleur* der Renaissance versterft tot den melancholisch-grijzen *toon* van het atmosferische. Het atmosferische omvat er den droom, de diepte-illusie, den schemerigen toon, het al-beheerschend lichtmysterie.

Het atmosferische is het groote element der picturale schilderkunst: het picturaal-schilderachtige kunstwerk suggereert, suggereert ademende natuur-werkelijkheid. Niet meer werd gestreefd naar plastische klaarheid, maar naar 't vloeiend-bewegelijke van het leven, naar het ontastbare. De omtrekken vervagen. Boomen worden geschilderd als ruischende loover-massa's; verten als schemerende ondulaties. De architectuur en de beeldhouwkunst, die van wezen plastisch-klaar zijn, werden minder belangrijke kunst-

uitingen: de vrije schilderkunst, de picturale schilderijkunst, de anti-monumentale kunst, vroeg alle aandacht op.

Men wilde niet meer beelden de heroïsche figuur, niet meer geven een samen-gevatte compositie, niet meer het representatieve; maar de veelheid, de ongebonden groep, de toevallige werkelijkheid, het alledaagsch-natuurlijke; en dit alles werd tot eenheid gebonden door den „toon”, door de „stemming”.

De Barok-kunstenaar meende dat hij „natuurlijker” was dan die der Renaissance: want het leven, zeide hij, is niet een monumentale stilstand, maar een beweging, een wil, een verlangen.... De picturale schilder meende dat hij natuurlijker was dan de Barok-kunstenaar: want het leven, zeide hij, is niet een heroïsch epos, niet een theatraal gebaar, maar juist de boeren-herberg, en het stille land en de burgerlijke huiskamer, juist dat erg-gewone en anti-dramatische, dàt is het leven. Frans Hals, spontaan het zichtbaar *uiterlijk* der dingen schilderend, was natuurlijker dan Rubens, die heroïsche fantasieën samenvatte.

Maar „kunst” is in zich zelf nooit het erg-gewone, het alledaagsche. Ook blijkt de wijze, waarop die dagelijkschheden gezien werden, door onze Oud-Hollanders b.v., verre van alledaagsch. De apotheose, de droom der kunst werd gevonden in de *stemming* van den kunstenaar.

Hoe natuurvoller de kunst werd, des te stijlloozer, maar des te *individueeler* moest ze ook zijn. Hoe natuurvoller de kunst werd, des te verder verwijderde ze zich van de *objectieve natuur-waarheid*. Een madonna van Raphaël geeft een objectiever natuur-beeld dan een burger-portret van Rembrandt. Alleen het verstandelijk idealisme der klassieke levens-conceptie kon, in de sfeer van het realisme, hoogste natuurlijkheid bij hoogste stijlvolheid geven. Waar het gevoels-leven doorbrak, daar leefde de kunstenaar dichter bij het hart der natuur, maar daar stond zijn schepping verder van de natuur-ideë af. De idealiteit der kunst

berustte uitsluitend op het meest individueele gevoelsleven: de stemming.

Men droomde zich in de dingen weg. Men zocht de toevallige veelheid der levens-verschijnsels te synthetiseeren in de stemmings-sfeer, in die sfeer van droomerige gevoeligheid, waar men gelukkig is om wat teederheid van toon en licht, om het ontastbare, dat de schijn is der dingen, maar dat, voor den droomer zelf, het *wezen* vormt.

„Stemmingskunst,'' schreef ik eens, „is niet van den bouwenden geest, maar van het droomziek gemoed een schoonheidsuiting. Zij drukt de zaligheid uit van den passieven weemoeds-mensch, die niet denkt maar ondergáát, niet zich de dingen voorstelt, maar ze vagelijk gewaar wordt. De stemmings-kunst suggereert de schemerende verten, de onbepaalde ruimten, het vloeiende licht, de geheimzinnigheden der atmosfeer: al die elementen, welke het *physieke* geestes-leven beïnvloeden. Zij suggereert de levens-sfeer van den vrouwelijken droomer. De droomer „voelt zich verloren in de ruimte''; zijn bewustzijn sluimert. Hij voelt zich als opgenomen in het wereld-al, maar tegelijk begrijpt hij dit wereld-al slechts als de uitbeelding van zijn eigen, nevelig gemoeds-bestaan en kan hij in alles wat hij ziet, slechts zich zelven zien, slechts het grijze droombeeld zijner aandoeningen. Vandaar zijn eenzaamheid. Vandaar zijn weemoed en zijn zoet geluk.''

De levenshouding van den stemmings-kunstenaar is een romantische. Het gevoel heft de werkelijkheid op. Hij kan alle werkelijkheden, ook de ruwste, aanvaarden, niet zooals de primitieve realist of de geloovige, maar zooals de droomerige gemoeds-poëet ze aanvaardt: als visioen van 't eigen gevoels-leven.

En ook de positivisten, te kloek voor het droom-ziek stemmings-leven, te oprecht en te groot om de realiteit te hullen in een kleed van romantiek dat hun niet paste; een Frans Hals, een Van der Helst, een beeldhouwer als De

Keijzer, een Velasquez, deze picturale realisten schiepen een stijl die één van wezen was met den stijl der stemmings-romantiek: zij gaven het visueele beeld der dingen, zij spraken zich uit in de kleur en den toon der vlottende uiterlijkheden, zij vonden de synthese van het zuiver schilderachtige, van den „schoonen-schijn'', die ook voor hen veel meer was dan enkel een schoonheid van „schijn": in dien schijn beleefden en beleden zij de expressie-kracht hunner bruisende vitaliteit. De karakteristiekste van hen allen, Frans Hals, is de grondvester geworden van het 19de-eeuwsch Impressionisme.

Het plastische en harmonische beeld der Renaissance was vervloeid tot 't bewegelijk pathos der Barok, het heroïsch pathos was verinnigd tot 't „schilderachtige": toen ook deze droom bleek uitgeleefd en het schilderachtige tot 't donzige plaatje, tot de behaagzieke idylle verweekte, stond de kunst, stond heel het geestes-leven, in het teeken der decadentie. Zoo in Holland bij 't begin der 18de eeuw, zoo later in Frankrijk, in Italië, in Duitschland, in Engeland: men was van het ideaal der realiteit weer afgedwaald; de mensch had weer zich leeg gedroomd. De droom leidde tot on-natuur, die dood van alle leven, van alle kunst. En toen, wederom, zocht men genezing in de straffe bestudeering der nuchtere werkelijkheid. De kunst, die hier in 't 18de-eeuwsche Holland nog kunst mag heeten, was een kunst van voorzichtige en nauwlettende waarneming: precies, analytisch.

Onder al dit realisme door was echter een zeker stijl-ideaal gegroeid. De stemmings-kunst, zei ik, verkwijnde tot 't idyllische, 't idyllische werd gegeven als 't arkadische: het salon-ideaal der ideale natuur, het coquet klassicisme der 18de eeuw. Zelfs nuchter Holland onderging het; in zijn schilderkunst en in zijn litteratuur. Dit 18de-eeuwsch picturaal klassicisme vond zijn hoogsten vorm in Frankrijk,

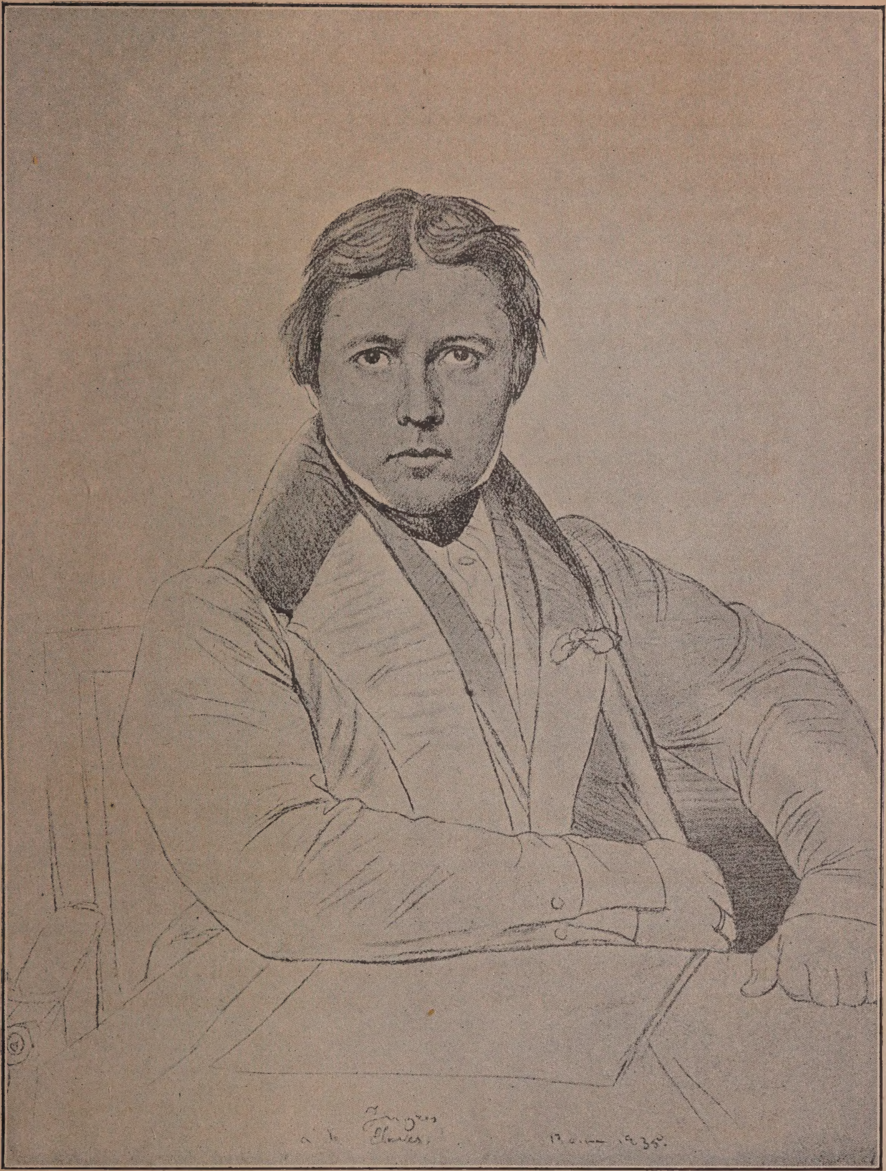
het land der levende klassieke tradities, De heroïsche Barok had er zich vervluchtigd tot de verliefde en speelsche teederheid der vrouwelijke Rococo, tot 't behaagziek-idyllische, tot de wellustige en intellectueele sierlijkheid, die in de Revolutie versmoorde. (De Rococo was een ironische reactie op den pathetischen ernst der Barok. Sierlijk, sceptisch, geestig, — werd ze sentimenteel waar ze den ernst bleef voorwenden).

In de Rococo vermengde zich het klassicisme met de picturale kunst. Zelfs als architectuur heeft de Rococo pictuaal kunnen zijn. De golvende, buigende vormen van een Rococo-gebouw doen aan als *geboetseerd*, niet eens meer als gebeeldhouwd, maar als geboetseerd in de zachte klei. En daarom konden de groote Fransche Rococo-schilders, een Watteau, een Fragonard, een Boucher, dichter bij de architectuur blijven dan onze stemmingsschilders, hoewel ook hun kunst zuiver een kunst van het „schilderachtige" was. Geen wonder dan ook, dat juist Frankrijk de arkadische natuur-veridealiseering tegen 't einde der 18de eeuw kon opheffen tot 't bewust klassieke ideaal van het Empire. Dit neo-klassicisme nam het klein en nuchter en precieus realisme in zich op.

De kunstenaars van het neo-klassicisme, een David en Ingres in Frankrijk, Canova in Italië, Thorwaldsen in Denemarken beriepen zich bewust op hun realiteits-zin [1]). Een portret-studie van Ingres, een zijner scherp definieerende potloodteekeningen b.v., heeft, in weerwil van haar streng realisme, een kalme gratie van lijn, een synthetischen zin, een noblesse, die den klassicus méér dan „verraden". Men voelt hoe de man, die zulk een realistische studie maakte, tegelijk de schepper kon zijn van Grieksch-ideale naakt-

---

[1]) De groote Fransche beeldhouwer Houdon was hun voorgegaan. Groote beeldhouwkunst kon eerst ontstaan toen de stemmings-kunst overwonnen werd.



INGRES. ZELFPORTRET. (Crayonteekening.)

DAUMIER.
(Coll. Kröller)

DON QUICHOTE
(naar een repr. uit „Beeldende Kunst").

figuren. (Waar, als bij den Duitschen Raphaël-imitator Cornelius, dit klassicisme *niet* samen ging met 't kritisch realisme, had 't ook heel geen leven of levensoprechtheid.)

Zoo is de kortstondige en schoone bloei van het Empire te begrijpen als een regeneratie. (Klassicisme is de gezondheid, romantiek de ziekte, formuleerde ongeveer Goethe). Maar juist dat jonge geslacht der Romantici voelde het klassiek realisme als te verstandelijk, te erudiet. Was zóó de natuur? zoo koel en zoo afgemeten? De natuur was een oneindigheidsverlangen! De natuur was een uitstorting van hartstochts-leven! De natuur was het tegendeel van de formule: zij was pathetisch en expressief en vrij. Niet voor niets had Jean Jacques zich verzet tegen het sceptisch intellectualisme der Rococo-sfeer. Jean Jacques was niet die profeet geweest van het koel natuur-idealisme der neo-klassieken: dieper, heftiger, en tegelijk oneindig milder was zijn droom geweest. Hij profeteerde de Romantiek!

Na het neo-klassicisme brachten Géricault, Delacroix, Daumier, de jonge Doré, en hun Europeesche adepten de neo-barok. Zooals David aan Raphaël herinnert, zoo was Delacroix een andere Rubens. De geschiedenis herhaalt zich! Kunst echter bestaat niet in zoover ze zich herhaalt, maar in zoover ze zich *vernieuwt*. Alleen als een jonge kunst ook *nieuw* is, heeft ze waarde. Scheppen is nooit herhalen. Zooals Jaap Maris een hemel schilderde, zoo is nooit vroeger de hemel gezien en zoo zal hij nooit later meer geschilderd worden. Van Gogh vereerde Rembrandt, maar Rembrandt had nooit Van Gogh verstaan. De wijsheid van heden omvat de wijsheid van gisteren. En de menschen van nu, die vijandig staan tegenover de kunst en den geest van nu, zijn de menschen van gisteren.

De nieuwheid der Romantiek openbaarde zich in een kosmischer levens-gevoel. De Romanticus stortte zich uit in een mystisch begrepen natuur-oneindigheid, méér dan de Barok-kunstenaar, die in hoogmoedig zelf-gevoel zijn lust

aan stoffelijke vormen uitvierde of zich verzuchtend uit de natuur te verlossen zocht; méér dan de stemmings-schilders van Oud-Holland, die tegen het natuur-beeld bleven aankijken. De intimiteit met de natuur verkeerde zich in een smartelijk éénheids-verlangen. Het „gevoel voor de natuur'' verdiepte zich tot een duister „natuur-gevoel'', tot een materialistisch pantheïsme.

Rembrandt werd herontdekt en bleef het groote voorbeeld.

De Romantiek beduidde een heroïsche haat tegen de maatschappij, tegen het burgerdom van 19de-eeuwsch Europa. De Romantici waren de vrijheids-illusionisten zonder werkelijkheids-erkenning; zij werden de gedeceptioneerden die hun deceptie zelf aanbaden, de helden van het droom-fatalisme, de ongeloovige Don Quichoten, apostels der democratie die de menschheid eerst vergoodden en toen versmaadden. De Romantiek beteekende een vlucht uit 't gemeenschaps-leven, een vlucht naar de natuur-eenzaamheid, een smartelijke natuurvereering. Temidden der natuur voelden deze, zich een geloof *opdringende* Don Quichoten, niet langer de disharmonie van hun heroïsche verbeelding en van de platte werkelijkheid. En het is met opzet dat ik, ter illustratie, het mooie schilderijtje koos van Daumier: Daumier, de grootste aller karikaturisten, de felste hater van 't burgerdom, uit zich hier, juist in het *landschap*, als een der prachtigste Romantici: hoe zag hij de aarde als een wordende, groeiende, chaötische *macht* en hoe zag hij de figuurtjes in organische éénheid met de duistere aarde (in tegenstelling tot Ruysdael, Lorrain of zelf tot Titiaan, den zuiversten pantheïst der Renaissance: Daumier is *kosmischer*.) En ten slotte acht ik 't niet een bijkomstigheid, dat deze figuren een herinneringsvizioen suggereeren van den ridder der droevige figuur: zoo verscheen Don Quichote's fantoom aan de kim van het woest en eenzaam landschaps-beeld der Romantici!

Dat uit deze Romantiek de groote landschap-kunst ontbloeide der Barbizon-school, dat thans voor het eerst in de

JULES DUPRÉ.
(Museum Mesdag.)

STORMDAG.

geschiedenis van Europa, de schilderkunst zich verreweg het rijkst en volledigst in het *landschap* uitte: het mag vanzelfsprekend en noodzakelijk heeten.

Dupré, Rousseau, Diaz, Daubigny, Corot, waren doorzaaid van Romantiek, doch zochten te komen tot een naturalistischer verwerkelijking. Corot neigde daarbij iets meer naar het klassicisme van Poussin en Claude Lorrain terug: Courbet en Daubigny waren de meest modernen, degenen die de Romantiek het meest overwonnen, de naturalisten. In Delacroix voelt men de idealen van een tijdperk opstormen: in Courbet voelt men meestentijds zelfs niet meer den harteklop van een *enkeling*. Het psychische element schrompelde weg. Het psychisch leven verzonk in de „natuur". In de Romantiek overheerschte de litteratuur, in het Naturalisme werd de litteratuur zelf „schilderkunstig".

Maar de grootsten waren en zijn steeds de meest menschelijken. Hoe hoog rijst Millet uit boven de groote talenten van zijn tijd, evenals Israëls, trots al zijn troebele verwarringen, zich hoog verheft boven de veel stabieler geesten rond hem heen. Het natuur-gevoel der landschapschilders heeft in die dramatischen een psychologisch en ethisch accent gekregen. Millet, de figuur-schilder, onthult ons eerst wat de landschapschilders, in het diepst van hun wezen, tot de natuur dreef. Als natuur-kracht zag Millet den mensch, den eenigen mensch dien hij kon zien als schoon en harmonisch: den boer, den bewerker der aarde, den met de natuur vereenzelvigde. Als een somber en heldhaftig-gelaten dier, grandioos in zijn doen, zoo zag hij den mensch. — De enkele groote beeldhouwers der stijllooze, anti-monumentale, niet-sculpturaal voelende 19de eeuw, de beeldhouwers die eerst te voren kwamen toen de traditie der impressionistische schilderkunst zoo diep was doorgedrongen dat ze *in de sculptuur zelf* het plastisch-zien wist om te scheppen tot een picturaal-zien, — deze weinigen zagen den mensch als een trotsch aarde-schepsel. Meunier, romantiseerend,

zag hem als een heros van den lichamelijken arbeid. Rodin zag hem als van uit een pessimistisch pantheïsme: den door de aarde gebaarde, in wien de willende scheppings-drang donker voortwoelt. Rodin's „Eva" is der aarde moeder, die zich haar wil bewust wordt als een smartelijke wellust van kosmische krachten. Zijn „Denker" denkt door het geweld zijner spieren: denk-kracht is hier aardsche scheppings-kracht, daad-kracht, maar pessimistische daad-kracht: hij is een gekluisterd Titaan. Zijn „Balzac" rijst voor ons op als een massaal vizioen van heroïsch willende opstandigheid. Rodin's kunst is de hunkering van den geest, die zich in stof gebonden weet. Het sociaal element van mededoogen, dat heel de grootheid uitmaakte van Millet en Israëls, is Rodin vreemd gebleven: hém is eigen het heroïsch pathos van den levens-*wil*. Ontgroeid aan zijn aanvankelijk klassicisme, is hij de hartstochtelijke belijder geworden van het leven: de expressie, het karaktervolle, steeg, in de vlucht zijner verbeelding, tot het vizioenaire. En het vizioenaire is altijd het boven-natuurlijke: niet het oog, maar de ziel heeft het vizioen gezien, dat niet een „samenvatting" van de feiten is, maar een on-feitelijk *schouwen*. Rodin heeft Michel Angelo een Gothiker genoemd: maar hij zelf was een Michel Angelo en Gothiker als deze!

De Barbizon-school was een ontkenning van heel de 18de eeuw, een voortzetting der traditie die in 't 17de-eeuwsche Holland tot haar hoogtepunt kwam. Daarom wordt de natuur-verbeelding der 19de eeuw veelal als een Re-renaissance beschouwd. En zeker kán heel de beeldende kunst der 19de eeuw worden gezien als een korte, laatste samenvatting van eeuwen-omspannende droomen. Maar veel méér was de jonge kunst een voort-gang.

Zooals de schilders van Barbizon de romantiek in zich opnamen, doch haar zuiverden door hun realistische waarneming, zoo hebben onze Hagenaars, Jaap Maris bovenaan, de traditie van Barbizon aanvaardend, de romantiek nog

COURBET
(Coll. Kröller.)

WINTERLANDSCHAP
(naar een repr. uit ,,Beeldende Kunst'').

sterker verrealiseerd. De donker-broeiende kleur, de gevoels-schemering, werd verhelderd; de bezonnen schildering en de statige conceptie der Barbizon-kunst werd spontaner en natuurlijker. Klaarder schijnt het daglicht, opener is Maris' natuur-visie, directer zijn lyrische gevoels-uitstorting, scherper zijn observatie. Hij gaf meer „natuur" dan zijn Fransche voorgangers. En zoo heeft Mauve het arkadische en idyllische van Corot's droomerijen overwonnen, maar het wezen van dien droom behouden: Corot's weemoeds-geluk bloeide voor Mauve op, overal, uit het eenvoudigste natuur-aspect. En zoo is Jozef Israëls' droom van het mededoogen minder heroïsch maar ook inniger en alledaagscher dan de sculpturaal gevoelde verbeeldingen van Millet. Wat de kunst verloor aan stijl en representativiteit, won ze aan directheid.

Toch bleven Maris, Mauve of Israëls in wezen nog stemmings-romantici. Israëls' humanitarisme staat in het teeken der armoede-poëzie. Het impressionisme, vanaf Manet tot Breitner en Liebermann toe, heeft den egotistischen droom der Romantiek vernietigd. De zuiver visueele realisten der 17de eeuw werden de insprireerende helden: Velasquez, maar in de eerste plaats de spontaan-zintuigelijke Frans Hals, die door sommigen heimelijk meer bewonderd werd dan Rembrandt.

De impressionisten wilden de *absolute schilderkunst.* Het visueele kleur-beeld verzadigde hen. Begeerig wierpen zij zich op de natuur: het genot dier begeerte vormde het wezen hunner kunst.

Zij composeerden niet meer: hunne onmiddellijke natuur-studies gaven hun de voldongen en volkomen bevrediging. Zij waren enkel *oog*. Zij ondergingen, hartstochtelijk, hun primaire en zintuigelijke indrukken. *Het louterend leven der herinnering werd uitgeschakeld*. Zij waren bruisend. Het leven was hun een wilde stroom van vlottende emoties. De meest spontane natuur-studie van Frans Hals lijkt nog

afgemeten, formalistisch, tegenover een kleur-schets van den jongen Israëls, of tegenover een dier razend-vitale stads-impressies, welke Breitner schiep. Ook is nimmer met zoo'n uiterste sensiviteits-verfijning het kleur-aspect der dingen waargenomen. De glanzingen van een dieren-huid, de fijne kleur-schakeering van een grijze lucht boven blank-besneeuwde daken, de bloeiende weelde van een vrouwelijk naakt, de oogenblikkelijkheid van een gebaar, de actie van een dravend paard: dit alles was *nog nooit* zoo vitaal en zoo direct gezien.

En evenals wij straks zagen, dat de Barok natuurvoller was dan de Renaissance en de 17de-eeuwsche stemmings-kunst natuurvoller dan de Barok, zoo kunnen wij nu zeggen dat, na de verbloeiïng der 18de eeuw en na de korte, scherpe regeneratie van het groote Empire-tijdperk, de Romantiek natuurvoller was dan de 17de-eeuwsche kunst en dat het Impressionisme de natuur-realiteit en de realiteit van het natuur-leven veel dichter benaderde *dan ooit eenige kunst ter wereld*. Maar: zooals Rembrandt minder objectieve natuur-waarheid geeft dan de klassieke Raphaël, zoo wordt voor den Impressionist het natuurbeeld in nog veel volstrekter zin „schijn'' dan voor den romantischen Rembrandt. De Impressionist geeft een ten uiterst gesubjectiveerden natuur-indruk.

Geen kunst die meer natuurvol is en geen die de natuur minder naar haar essentieele *idee* uitdrukt, dan de Impressionistische. Het subjectivisme echter, ten uiterste dóórgedreven, beteekent een *verschrompeling der persoonlijkheid*, een verschrompeling van het psychische. Het beteekent: *individueele zintuigelijkheid*. Het beteekent een vervlakking van het geestelijk leven. Het Impressionisme is aan psychische waarden arm.

Het Impressionisme is de kunst der oppervlakte (wat nog geenszins synoniem is met een oppervlakkige kunst). Impressionisme is niet een uiting van de ziel, noch van den

geest, noch van 't gemoed, maar van de zinnen. *Intensiviteit* van zinnen-leven kan donkere diepten doorgronden. Donkere diepten suggereerde soms de kunst van een Breitner, dien men een onbewust pessimist kon noemen, voor wien het leven een tragische en grootsche strijd van natuurkrachten beteekende. Ook het meest zintuigelijke leven kan, door de heftigheid der indrukken, dramatisch worden. Ook Breitner kon, in zijn sombere stads-aspecten, in zijn vizies van gehavend en verlaten straat-volk, een tragisch levensbeeld scheppen. (Alle „richting'', hoe ingeboren ook, blijft slechts *middel:* en de grootsten hebben dit altijd bewezen.) Maar ook dan is de vizioenaire levens-droom van den zuiveren impressionist als in een *roes* ontstaan: het inniger leven der ziel heeft er geen deel aan. Breitner gaf niet, als Rodin, verbeeldingen die symbolische veralgemeeningen zijn der werkelijkheid: hij bleef den uiterlijken schijn der werkelijkheid slechts *ondergaan*. Maar 't beeld der wereld was hem plotselinge stemmings-openbaring. Hij voelde zijn onrustig en donker-hartstochtelijk gemoedsleven weer in de heftig-oogenblikkelijke beweging, de duistere schemertonen, de stormige licht-vlagen zijner natuur-impressies.

Nogmaals: de evolutie van het Westersch realisme, dat in de klassicistische Renaissance zijn eersten monumentalen vorm vond en dat in 't Impressionisme glorieus ten onder ging, is te zien als een evolutie van het begrip „stijl'' tot het begrip „natuur'', dat het begrip „individualisme'' is: de individualist is de natuur geworden, de ontgeestelijkte, de versubjectiveerde persoonlijkheid. De individualist is niet, als de persoonlijkheid, een vrijmachtig scheppende *geest*, doch een passief reageerend *temperament*.

De impressionisten verwierpen alle tucht, alle zelf-bezinning. Zij waren de stijlloozen. Zij waren de willekeurigen en de gepassioneerden. Opvoedende kracht ontbrak hun. Integendeel hebben zij een ontbindend dilettantisme doen woekeren. Want honderden hebben kleur-gevoel en zijn

impressionabele naturen: het leek een zoo aangenaam bedrijf landschap-schetsjes in elkaar te smeren: de schetsjes heetten ten onrechte „studies'', de studies kunstwerken.

Het geslacht, dat geen opvoedende kracht meer bezit, is een geslacht van laatst-gekomenen. En indien dezen laatsten niet de weeke verijling der decadentie eigen is, indien ze fel leven in zich dragen, dan zullen ze de anarchisten zijn. Anarchisten zijn de laatsten die weer eersten schijnen doordat de oerkrachten weer in hen losgebroken zijn. De impressionisten beleden de schoonheid der geestelijke anarchie. Zij waren natuur-krachten, temperamenten. Hunne scheppings-daad was een daad van 't instinct geworden.

Nog maar even kan men uit hunne werken den geest verstaan van het leven hunner eeuw. Zoo gecompliceerd het geestes-leven der 19de eeuw geweest is, zoo naïef was de toonaangevende schilderkunst! Deze schilders stonden buiten de cultuur, omdat zij louter „natuur'' waren. En het is vooral in hun stijlloosheid, dat zich dit afscheiden van de cultuur-krachten doet kennen. Een landschap van Ruysdael suggereert nog de statige, sobere omgeving van een Oud-Hollandsch burger-vertrek: het impressionistisch schilderij suggereert geen enkele omgeving; het past nergens en het past overal. Deze kunst berust niet meer op een volks-cultuur, op een als aangeboren stijl-gevoel dat een aangeboren levens-gevoel uitbeeldt; zelfs *ontwikkelt* deze kunst geen stijl-besef meer, zelfs voedt zij niet de menschen in zulk een richting meer op. Zij is de schepping der onbeheerschtheid, der herinneringloosheid. (Men kon ook bij talentvolle vertegenwoordigers dezer kunst een huisinrichting aantreffen, even rommelig en burgerlijk-banaal als bij een welvarend geworden koekenbakker). Hoogstens suggereert het impressionistische schilderij een omgeving van schilderachtige willekeur, van weelde zonder orde.

Impressionisme beteekent natuur-naïveteit; het is onverwikkeld, materieel, onstuimig. In de grootsten stormt 't

instinct-leven soms op tot het duister voorgevoelen van hen, die hun hartstocht-leven zijn gaan voelen als een smartelijke fataliteit: tegelijk konden ze, in blijdschap, de wereld zien als een bloemachtige schoonheid. En deze bloemachtige schoonheid dunkt mij steeds het diepste en eigenlijkste wezen van Impressionisme. Hoe heeft ook Breitner, de donker-dramatische, deze bloeiende bloemen-schoonheid gekend en beleden!

Impressionisme, dat is: de zuivere vreugd om de zichtbare wereld.

De levensbeschouwing van het Impressionisme is er eene, waarover men niet gaarne zware verhandelingen schrijven zou. Het best erkent men haar waarde door vast te stellen dat ieder waarachtig levend mensch zijn impressionistischen tijd doorleefde en bij momenten nòg doorleeft: dien tijd zal hij, in een andere levens-faze, met dankbaarheid en zeker wel eens met een heimelijken weemoed herdenken. Het is de tijd van *jeugd!*

De Impressionisten brachten de consequentie van het realisme: zij beeldden elke realiteit en niets dan realiteit. Maar een uiterste consequentie voert reeds tot een andere sfeer van leven. Deze schilders beeldden elke realiteit omdat elke realiteit hun *onverschillig* was. Zij beeldden den schijn. Kleur en toon was hun een wereld van gevoel, de eenig werkelijke wereld. Zij beleden de volstrekte „schilderachtigheid". De evolutie der kunst vanaf de Gothiek tot op Breitner toe, is — naar den vorm — te zien als een ontwikkeling van de abstracte, beeldende lijn naar de zinnelijke kleurgevoeligheid, van het symbool naar de sensatie: als een langzame en stage groei naar de volstrekte schilderachtigheid.

Volstrekte schilderachtigheid heeft met de concrete realiteit nauwelijks verband meer. Wij kunnen ons het woord van Willem Maris herinneren, die veel dichter dan zijn broeder Jacob bij het modern Impressionisme stond: „Ik

schilder niet een koe, ik schilder het *licht*". Het Impressionisme is de doelbewuste gevolgtrekking van een aesthetiek, die zich openbaarde vanaf het moment waarop de Barok haar klassieke stijl-tradities verloor. Aan die doel-bewustheid dankt het Impressionisme zijn zuiverheid en zijn beteekenis.

Alle einde echter is ook een begin.

De Luministen, door den „toon" van het Impressionisme tot open kleur te verhelderen, hebben tegelijk die kleur verimmaterialiseerd. In het Luminisme rees de geest weer uit de natuur-anarchie op. Stofuitdrukking was den Luministen niets meer; de individueele „stemming" overwonnen zij, wat bij sommigen leidde tot de vernietiging van alle *gevoelsleven*. Bovendien brachten zij, na de verwildering van de indrukken-kunst, de orde en het strenger beheerschte stijlgevoel. Hun haast wetenschappelijke techniek dwong hen tot bezonnenheid: zij zochten die techniek *omdat* zij bezonnenheid zochten. Er is verband tusschen het Luminisme van een Seurat, Signac of Rijsselberghe, van Hart Nibbrig, en het psychisch-lineair realisme van een Dupont, Veldheer, Nieuwenkamp en Jan Veth (om ons tot de ons vertrouwde Hollanders te bepalen): kunst van stijlvolle concentratie, die een ornamentale synthese zocht en zoekt.

Er is eveneens verband tusschen het Luminisme en de absolute kleur-abstractie, de onderwerplooze kunst van een Kandinsky: de kunst die een verijlde abstraheering geeft van het Impressionisme; want het Impressionisme sprak alleen van het *hoe* en niet langer van het *wat*, het zag de realiteit als „schijn", het verhief de kleur tot eên zelfstandig uitdrukkingsmiddel. Het „onderwerp", de „natuur" verzinkt, de emotionaliteit van het „ik" maakt zich los van de wereld der verschijnsels: kleur en lijn worden bij Kandinsky in zich zelf als symbolisch gevoeld. Daartoe moesten deze modernen echter de willekeurige kleur-indrukken van het Impressionisme tot een rythmisch gebonden *geheel* synthe-

tiseeren: zij schiepen, in felste tegenstelling tot de impressionisten, „composities", waaraan en waarvan niets toe- of afgedaan kan worden zonder het werk niet slechts te verminken, maar ook te *vermoorden*. Zij zochten het „rythme" der muziek, den „stijl" der architectuur. Is deze kunst een nieuw begin?

Tenslotte heeft de schoolmeester nog gelijk, die „stijl" en „inhoud" als twee zag! Een einde is deze kunst der onpersoonlijke universaliteit door haar gevoels-armoede, haar levens-leegte: het einde van 't verijld individualisme.

Er zou reden tot vertwijfeling zijn, indien wij niet de wedergeboorte beleefden van een ideeën-macht en van een cultuur-macht, waarvan wij allen de bezieling ondergaan ook al kunnen wij geen van allen er de bedoelingen van voorzien.

Reeds de generatie die ons vormde heeft deze wedergeboorte der menschheid gevoeld en in de kunst, ook in de beeldende kunst, geopenbaard. De edele Puvis de Chavannes wist oude vormen te vernieuwen omdat zijn geest naar de toekomst gericht was. Een klassiek gevoeld naturalisme schiep hij om tot een droomerig gestemde symboliek. Wat Giotto was bij 't begin der Renaissance, is hij, in hoe verkleinde gedaante dan ook, geweest bij 't einde der Renaissancistische cultuur. — Redon schiep een donkere, fantastische en soms diepzinnige gevoels-symboliek, die in wezen de ontkenning beteekende van heel het realistisch of klassiek levens-besef. Cézanne zocht te komen tot een synthetische natuur-aanschouwing. Van Gogh, de moedigste en de machtigste en de meest levende van allen, doorstreed de wording uit 't Impressionisme (dat voor hem, den grooten denkenden mensch, haast uitsluitend natuur-pessimisme beteekende) naar de triomf van zijn spiritueele levens-visie, van zijn religieus gestemd Humanisme. Van Gogh wist de verschijning van de aarde en van den mensch tot verklaarde symbolen te synthetiseeren. Zijn levensschepping is ook daarom zoo representatief, omdat zij zich

met een verbazingwekkende logica ontwikkeld heeft uit het geheel der 19de-eeuwsche kunst, terwijl zij tevens volstrekt en essentieel van die vroegere kunst zich onderscheidt. Van Gogh's werk verklaart het wezen van Romantiek, Impressionisme, Luminisme, en is aan den geest dier scholen tegengesteld.

Te wijzen op de belangrijkste uitingen der thans groeiende kunst, zou buiten het kader vallen van dit hoofdstuk, waarin ik de stijl-evolutie van het realisme trachtte te omlijnen: de belangrijkste uitingen der zoo uiterst gecompliceerde „moderne kunst" hebben vooral dit negatieve gemeen: dat ze niet meer tot 't realisme gerekend kunnen worden. Het feit dezer omzwenking van het kunst-begrip is, in principe en als verschijnsel, belangrijk. Ik schetste den groei van het Realisme óók om de belangrijkheid en de noodzakelijkheid van dit feit te doen voelen.

V.

SYMBOLIEK I.

DE GROND DER SYMBOLIEK.

Elk kunstwerk vormt een wereld in zich zelf. Een boom, in de weergave der kunst, is als geestes-schepping even noodzakelijk, organisch en volkomen als de werkelijke boom als natuur-schepping is. Het kunstwerk heeft zijn eigen sfeer, zijn afzonderlijken grond en oorsprong.

Elk kunstwerk vormt in zich zelf een éénheid. Elk kunst werk heeft een beteekenis boven de realiteit van het „onder werp'' uit: die beteekenis is er de *eenige* van; het heeft geen andere beteekenis. Want kunst is een uiting van *geestelijk* leven. En heel het leven bestààt voor ons in zoover we er den meta-physischen, *bovennatuurlijken*, zin van voelen.

Een essentieel „realistische'' kunst zou onbestaanbaar zijn. Frans Hals, die zwierig-weg vlottende uiterlijkheden weergaf, doet ons toch zijn materieele levens-visie voelen als een triomf en als een wijsheid. Albrecht Dürer, nog door-drenkt van het Gothisch spiritualisme, Dürer die symbo-lische verbeeldingen schiep als zijn „Melancholia'', of „Ritter, Tot und Teufel'', en die in vromen eerbeid het menschen-beeld schilderend, door den sluier der vormen heen de psyche stralen zag, Dürer toch zéker begreep het leven als een verheven raadsel. Zijn kunst is niet alleen kerkelijk-

godsdienstig, maar in de eerste plaats algemeen religieus. En desniettegenstaande behoort die kunst tot de realistische, omdat Dürer ten volle de natuur als verschijnsel aanvaard heeft. Hij doorschouwde en verspiritualiseerde den natuurvorm, maar hij voelde geen aandrang dien vorm stylistisch te abstraheeren. Zijn verbeelding bleef aan dien vorm gebonden. De natuur te ver-vormen zou hem *heiligschennis* hebben toegeschenen en een belachelijke hoogmoed. Hij zou allicht hebben gevraagd waarom men God's Schepping te „verbeteren" had: de zelfde vraag die de leeken van vandaag stellen aan de kunstenaars van vandaag.

De natuur-vorm zelf dus was Dürer heilig. Hij *geloofde* in dien vorm; hij geloofde in de natuur als verschijnsel. Dürer's kunst is naïef-religieus. Hijzelf zal gemeend hebben, dat alleen zijn kerkelijk werk religieus genoemd kon worden. Wij echter voelen, dat niet 't onderwerp den religieuzen zin bepaalde zijner kunst, maar dat Dürer „van nature", dus onbewust, religieus gestemd was, zoodat hij ook als portretschilder zijn boven-zinnelijk levens-besef vertolkte.

Maar de abstracte kunstenaar, hij kan zeer primitief zijn: *naïef* is hij nooit. Hij *ziet* niet de natuur abstract, hij *ziet* niet de menschen-gestalte als een rythmiek van lijnen, hij *ziet* niet het landschap als een ruimte-vlak zonder diepte-werking, maar hij voelt dat eerst zóó menschen-gestalte en landschap het wezenlijke uitdrukken van zijn besef der wereld. De uiterlijke gedaante der dingen is hem maar een schijn, die hem boeit doch niet bevredigt.

De kunstenaar is de verwonderde. Kunst is tot rust gekomen levens-verwondering. Nooit is hem het verschijnsel louter *feit*. Maar de abstract-symboliseerende kunstenaar berust niet in zijn verwondering, hij verwondert zich niet op de wijze der naïeven, de verwondering blijft hem niet een vaag „gevoel": zij is hem de *groote realiteit*.

Zijn verwondering doet hem vorschen, zoolang, tot hij voor zich een ideëelen vorm gevonden heeft, welke hem een

oplossing is van het martelend levens-raadsel en een verlossing uit den ban der uiterlijke realiteiten.

De werkelijkheid die men ziet dekt niet de waarheid die men voelt. Dit is zoo makkelijk geformuleerd, en toch onthult ons die formule de misschien meest bittere en meest sublieme ervaring van ons innerlijk leven. Wij zijn rampzalig en wij zijn ziels-gelukkig omdat wij voelen, voortdurend, dat de werkelijkheid niet de waarheid dekt. Ieder weet dit; kleine kinderen weten het reeds. „Het is net of het *niet* is", zei me, droomverloren, een vijfjarig jongetje. „Het lijkt me soms net of het niet *echt* is . . ." Wat dan? vroeg ik. Hijkeek voor zich uit, de verte in, en zei, zachtjes: „alles. ."

Zulke dingen zeggen de kinderen dikwijls.

Het komt mij voor, dat wij stellig de geestes-diepte van een volwassen mensch mogen afmeten naar de mate waarop dit gevoel van „onwerkelijkheid" hem beheerscht.

Uit dit ervarings-gevoel ontstaat de symboliek. Heel het leven is ons „symboliek". Het leven zou ons niet plagen, maar ook niet boeien, indien wij het niet voelden als symboliek, als een groote waarheids-droom waarvan de zichtbare realiteiten slechts een afschijnsel zijn. De mensch ziet wat hij *is*. Heel ons leven door, zoeken wij den eeuwigen zin te raden van het betrekkelijke en eindige. In 't bizondere willen wij een algemeenheid geopenbaard zien, in het verschijnsel een „idee". De vos verpersoonlijkt ons de slimheid, de leeuw is ons het symbool der kracht; een roofvogel, hoog zwevend boven de aarde, verheugt ons hart omdat dit vizioen ons het leven doet voelen als een fiere vrijheid; de vage verte van een nevelig ochtend-landschap boeit ons en noemen wij schoon, omdat die verte ons de *illusie* is! En in de wisseling der jaargetijden voelen wij geboorte, bloei, sterven en dood. Maar klein zijn nog zulke symbolen ten opzichte van sommige daemonische en hemelsche droomen onzer ziel, droomen die alleen de zeer groote kunstenaars of de kunstenaars van een zeer grooten tijd kunnen *beelden*.

Ook de realist voelt symbolisch. Wat zou hem het leven zijn, indien hij 't alleen kon constateeren? Maar hij voelt zich in zijn drang naar de symbolische verwezenlijking der levens-feiten geremd door 't *gezag* dier feiten. Slechts weinigen is 't gegeven de realiteit zoo diep te doorschouwen, tot zintuigelijke ervaring en psychische verbeelding zich voor hem geheel hebben verzoend. Daarom is de realist, diep tot 't besef gekomen der onwerkelijkheid van 't werkelijke, steeds geneigd over de werkelijkheid heen te droomen. Dit werd de groote droom der Romantiek. Ik spreek misschien niet een te persoonlijke neiging uit door te zeggen, dat 't realisme zich in den romantischen droom, zoo niet het diepst, dan toch het *machtigst* heeft uitgesproken. Romantiek is de *volheid van verlangen*. Hoe oneindig minder was ons de Hollandsche kunst zonder dien eenen heros der Romantiek: Rembrandt! Onder de jongeren, de symbolisten van thans, zijn er velen, die stil of luide smalen op heel de vaderlandsche kunst: maar Rembrandt blijft zelfs den jongsten en fanatieksten heethoofd heilig.

En toch wenschen wij juist *niet* de Romantiek terug. De romantische droom dunkt ons gevaarlijk van verleidelijkheid. Want Romantiek beteekent een vlucht. Romantiek is bijna een leugen, een *bijna bewuste* gevoels-overdrijving. Het geheim en het geheimzinnige der Romantiek ligt daarin, dat ze niet *geheel* te goeder trouw schijnt. De Romanticus *wil* droomen, hoewel hij niet zóó vast zijn droom gelooft als hij voorwendt te doen. Hij scheidt droom en werkelijkheid: de droom noemt hij de „poëzie": uit wanhoop aan de werkelijkheid heeft hij de poëzie gekozen. Daardoor werd hem de poëzie een sprookje. Hij weet dat droomen niets vermogen, hij is anti-naïef: maar hij wil vóórtdroomen en weigert te worden wakker gemaakt. De Romantiek verbergt en onderdrukt gewelddadig een element van scepsis.

De grootste Romantici hebben hun waan doorvoeld en doorleden. Dit was de grootheid — en dan ook de ontzag-

lijke grootheid! — van Flaubert: laten wij trachten niet een tweede „Bovary" te zijn en niet een tweeden Flaubert noodig te hebben om de Bovary in ons te vernietigen.

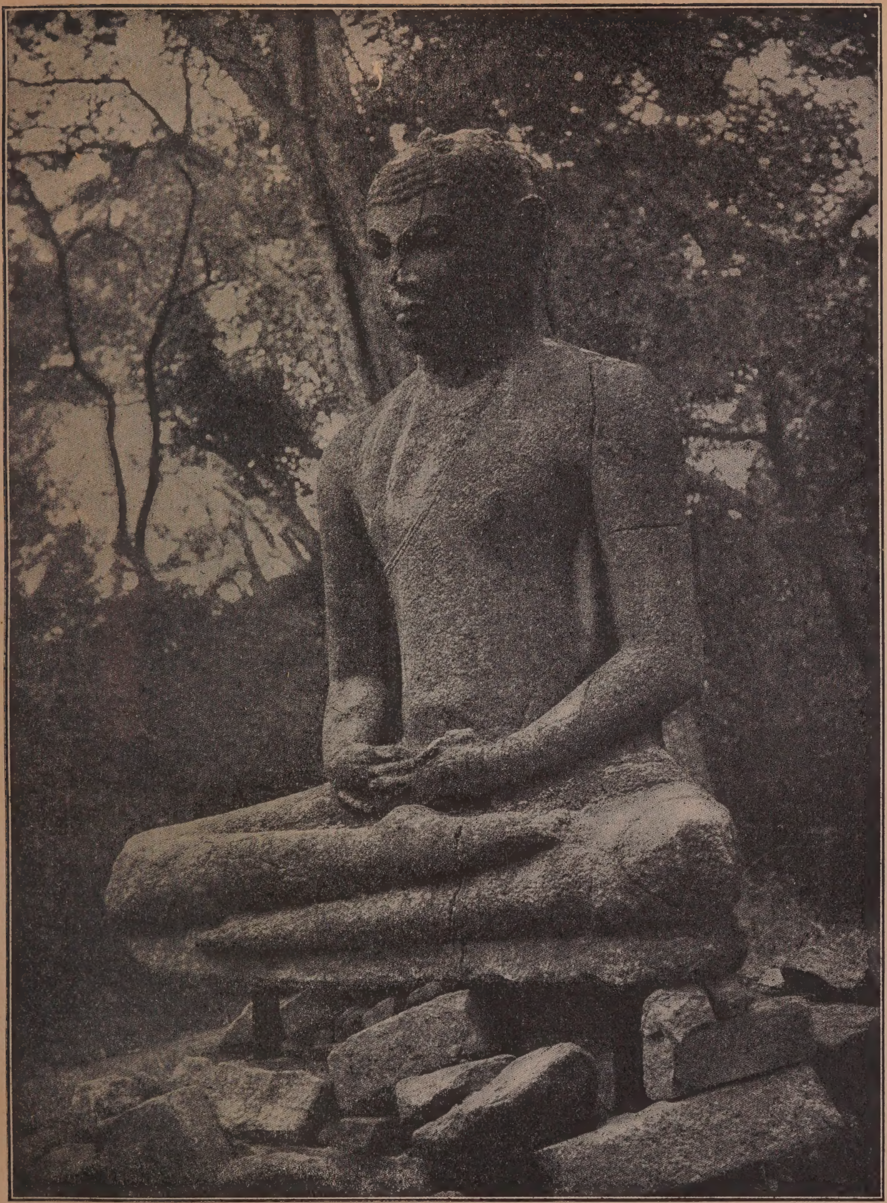
Alle kunst is zelf-openbaring. De symboliek dan is de directe zelf-openbaring, waarbij het geestelijke wordt begrepen als primair en waaraan dus de natuur, als verschijnsel, ondergeschikt blijft; het realisme openbaart den waarheidsdroom áán de natuur-werkelijkheid en voelt zich door die natuur gebonden, al kan ook hier het mysterie der liefde, der liefdes-synthese, de onverzoenlijkheden van „ik" en „wereld", van subject en object, van droom en feit, verzoenen. Voor den realist is de droom bedrog; voor den symbolist is de realiteit bedrog: de afspiegeling van zijn droom. Daarom drukt zijn schepping met stelligheid uit, dat zij abstractie is, droom, en géén „natuur". Natuurlijkheid beteekent voor hem geesteloosheid. Zijn ideaal is niet de natuur-werkelijkheid zoo dicht mogelijk te benaderen. De Pyramide treft en domineert, omdat zij, in haar geometrische abstractie, zich klaar en volstrekt van de natuurwereld onderscheidt. Elk ornamentaal kunstwerk zal, door zijn styleering, de natuur òf tegen-stellen, òf onderstellen.

Het Germania-beeld op den Duitschen berg tracht te imponeeren door zijn natuur-vergrooting; maar door zóó groot te zijn, stalt het slechts des te plomper zijn onmacht uit. Want het mysterie der realistische kunst berust op een zintuigelijk intimiteits-gevoel met de natuur. Zelfs een beeld van Michel Angelo kan niet meer de ruimte beheerschen; het verliest zich in de natuur daar het in zichzelf reeds natuurlijk is. Zijn Davids-beeld op den heuvel bij Florence mist heel de werking, die 't zelfde beeld heeft onder de koepeling van 't muzeum-gebouw, in de stad omlaag. Maar een klein Buddha-beeld in den ouden tuin van 't Leidsch museum of in het park van „Artis", blijft zijn zelfstandige grootheid handhaven te midden van den bloei der natuur-

ruimte, hoewel het Buddha-beeld toch niet, als het Egyptische, de natuur af-wijst, tegen-stelt.

Het realisme kan de monumentaliteit benaderen: het is niet, als de symboliek, de uitbeelding van 't begrip monumentaliteit zèlf. Het is niet noodzakelijk, naar zijn eigen wezen, monumentaal. In 't abstract-monumentale werk krijgen lijn en vorm een zelfstandig leven. Zij worden er niet meer bedwongen door de toevalligheden van 't natuur-object, doch, geboren in den kunstenaars-geest, bouwen zij zich op tot een architectonisch rythme. Een symbolisch werk, als 't Indisch Buddha-beeld, vormt in zich zelf een volledige architectuur: hoe schoon rijst de gestalte op uit 't breed en machtig fundament der gekruiste beenen, stijgend langs de ranke arm-lijnen, statig stijgende, om door het even gebogen hoofd weer rythmisch te worden afgesloten. Zulk een beeld is als een kathedraal. Het is menschelijk geworden architectuur, een gedramatiseerde architectuur, een beeldend ornament.

Daarom zeide ik, in mijn behandeling van het rythme, dat de symbolische kunst van het rythme *uitgaat*, waarmee dus niet gezegd was, dat deze kunst uitgaat van een aangenaam lijnen-gedein, maar dat zij haar beeldende expressiedrang in de muziek van haar rythme uitspreekt. Het rythme is er de stroomende gevoels-macht, die de natuurmotieven samen voegt tot een compleet levensbeeld. Evenals bij het realisme loutere nabootsing nog „niets'' is, zoo ook mag de symbolische kunst niet vereenzelvigd worden met louter versieringslust. Een kinder-krabbel is evenmin realistische kunst, als de stippels en strepen, waarmee oervolken hun wapens versieren, reeds een uiting zijn van abstract-symbolische kunst. De éénheid van realisme en symboliek ligt in den expressie-drang, de expressie-drang die reeds zoo machtig spreekt uit de realistische grotteekeningen, door praehistorische stammen op de wanden hunner holen geteekend, en die soms reeds hun ornament bezielt;



BUDDHA-BEELD.
(Ceylon.)

(Naar een repr. uit Havell:
Indian Sculpture and Painting.)

doch eerst daar, waar dit ornament zelfstandig beeldende kracht verkrijgt, kan sprake zijn van symbolische kunst [1]).

Realisme is expressief door te karakteriseeren: symboliek door te veralgemeenen. Symbolische kunst heft 't natuurverschijnsel op uit de willekeur en uit 't toeval. Daarom is er de natuur-vorm stylistisch herschapen. Zij komt voort uit een drang zich van de natuur te *verlossen*. Door rythmisch te zijn wordt de kunstschepping verstaanbaar, waar de natuur zelf ònverstaanbaar is, onverstaanbaar voor den primitieven mensch, die aan het weten en aan de ervaring nog niet toe is, zoo goed als voor hem, die de grenzen van het weten leerde kennen en die zich weerom in een wereld van raadselen bevangen voelt; onverstaanbaar voor ieder die de gemeenzaamheid van het empirisch materialisme niet kent, onverstaanbaar voor den mensch wiens waan van rust verstoord is. De symbolische kunst geeft een geestelijke samenvatting der natuur-indrukken. De wetten van het organisch leven worden toegepast om het natuur-verschijnsel uit zijn organische gebondenheid op te heffen, uit zijn tijdelijkheid op te heffen, uit zijn betrekkelijkheid, en het te voeren in de sfeer der algemeene gevoels-idee.

Het „kijken" heeft zich tot een „schouwen" verinnerlijkt.

De natuur kan mij de volledige waarheid zijn; zij kan mij een spiegelbeeld mijner aandoeningen zijn; maar ook kan ze mij zijn een *sluier*.

Men kan een realiteit bekijken, ontleden, en het genot van dit sterke, bewuste zien en begrijpen der vormen beeldend uitdrukken: zoo de primitieve realist. Men kan plotseling getroffen worden door een totaal-indruk der realiteit, door het effect van een blinkend witte wolk boven het donkere stadje: zoo de impressionist. Men kan

---

[1]) Ornamentiek blijft „versierend": *toegepaste* kunst. „Het ornament is een orgaan, de volledige kunst-schepping een organisme", heeft een Fransch-man gezegd.

den ontvangen indruk in de mijmerende herinnering koesteren om dan het natuur-beeld als te overgieten met zijn gevoelsleven: zoo de stemmingsschilder. Maar ook kan men, zinnend, den natuur-indruk innerlijk verwerken tot een zelfstandig *gevoelsbeeld*, waartoe de natuur zelf nog slechts het „motief" aangaf: en zoo doet de abstraheerende symbolist. De menschelijke gestalte is hem niet een *model*, doch een *motief*. Zonder de natuur geweld aan te doen — wat weerom een daad van willekeur ware — doorschouwt hij het natuurbeeld tot 't hem een zelfstandige, boven-zinnelijk „verbeelding" geworden is.

De schepper van het Egyptisch Pharao-beeld was niet zoo naïef te meenen dat zijn schepping overeenstemde met de werkelijkheid, dat de koning *in werkelijkheid* zóó op zijn troon gezeten was als hij hem beeldde; niet uit onvermogen is dit vizioen van kracht en verhevenheid ontstaan: de Egyptenaar schiep het konings-*symbool*; en dit koningssymbool werd 't symbool van tijdeloosheid en van majesteit. Zulk een beeld spreekt van *eeuwigheid*. — Een uil van den modernen Nederlander Mendes da Costa doet niet meer denken aan een bepaalden vogel, maar aan *den* vogel: meer dan dat: het is een somber fantoom geworden, een gedroomde verbeelding, een gevoels-legende, evenals de beelden der Gothiek staan in de sfeer der mythe.

In allerhoogsten zin expressief, geven zulke scheppingen toch niet de zintuigelijke natuur-aandoening der realistische kunst: *er spreekt geen materieel vorm-behagen* uit. Waar, in de daemonische angst-verbeelding van een Assyrischen „Genius", de zwaarte der lichamelijkheid is uitgedrukt, zijn de spieren toch niet stoffelijk aangevoeld, maar door styleering ont-natuurd. De enorme spier-bundels symboliseeren de somber-dreigende kracht, die het motief vormt dezer angst-conceptie. (Zulk een werk doet ons beseffen hoeveel barbaarscher de Assyrische cultuur geweest is dan de Egyptische; maar door de grootschheid van voelen is er het ruw

J. MENDES DA COSTA.
(Rijksmuseum.)

UIL
(naar een repr. uit „Beeldende Kunst").

sensualisme vergeestelijkt). Niet, als bij Michel Angelo, heeft de kunstenaar zijn levens-gevoel *in den materieelen natuurvorm zelf geobjectiveerd*. Het kunstwerk geeft een *bewuste metamorphose* der natuur. Expressief is zulk een werk zooals ook de architectuur expressief is: architectuur is een *gestyleerde* uitbeelding van ontroeringsleven.

Alle abstracte kunst, in haar historische evolutie, groeit naar de natuur-verschijning heen. De natuur lokt: zij schijnt de hoogste, meest verzoenende schoonheid te beloven aan wie zich haar overgeeft. En zij gééft deze schoonheid ook, één moment: het eene moment der klassieke evenwichtigheid, zoo voor Egypte in 't Saïtische tijdperk, voor Griekenland in de Gouden Eeuw, voor de Gothiek toen Angelico de aarde *hemelsch* zag. Alle oude, schoone droomen worden dan saamgevat en bloeien uit tot een heerlijk bevredigende schoonheid. Het geestes-leven, vóór zijn spankracht te verliezen, viert zich in zachte weelde uit, een weelde te dieper ontroerend omdat zij, bij alle vreugde der expansie, toch weet zonder belofte te zijn, zoodat een vreemde, benevelende weemoed zich in de vreugde mengt: weemoed om een schoonheid die nu wel sterven moet.—Daarna komt de onttakeling, de onttakeling of de geboorte eener nieuwe levens-leer, de regeneratie van het naturalisme zelf.

De gevaarlijke vergissing, de gevaarlijke gevoels-fout en gedachte-fout der schoonheidszuchtigen is vooral ook deze: dat ze *slechts* dit klassieke moment van den laatsten geestesbloei willen kennen en dus de grootheid van den wordingstijd mis-kennen door er uitsluitend een „wording" in te zien. Wanneer men dacht aan Gothiek, dacht men aan het glimlachend engelen-beeld van Reims; wanneer men van de Renaissance sprak, dweepte men met Raphaël en noemde men den geweldigen Mantegna „koud". Dit heeft ten slotte geleid tot een bedenkelijk eenzijdige verheerlijking van het Grieksch klassicisme. De Duitscher Conelius wendde zich,

op Goethe's dringenden raad, van den „barbaarschen" of „pijnlijken" Dürer af tot den zoetvloeienden Raphaël: heel zijn talent heeft hij op deze wijze ontwricht, ontzedelijkt. En slechts één voorbeeld is hij onder de honderden. (En die honderden vertegenwoordigden duizenden „kunst-zinnigen" en millioenen on-kunstzinnigen, wier levens-houding dezelfde dwaling, denzelfden ziels-leugen openbaarde).

Men ging zelfs zoo ver de verheven kunst van heel de Egyptische cultuur te zien als een stamelende *voorbereiding* tot de Grieksche.

Ik meen dat alle waarachtige grootschheid *in zich zelf voltooid is.* En mijn persoonlijk gevoelen is, dat men beter doet vriendschap te sluiten met den barschen Mantegna dan met den zaligen Raphaël. In dezen tijd schoonheidszuchtig te zijn, in den door mij bedoelden zin, is niets anders dan gemaklievend egoïsme, niets dan ontijdige romantiek, niets dan gemis aan ernst.

De Symbolische kunst doet zich, in haar primitieven vorm, kennen als een heroïsche expressie-drang. Men wil uitdrukken de verheven gevoelens van vrees of ontzag, die den primitieven mensch beheerschen ten opzichte der verbijsterende natuur-wereld. De oudste beelden die Egypte zich schiep, nadat 't zich uit zijn onbewustheid verloste en zich had omgevormd tot een cultuur-land, deze, thans zes duizend jarige, beelden schijnen als grootsche droom-gestalten uit de schemering der eeuwen voor ons op te doemen. Zelfs kleine beelden kan men zich evengoed ontzaglijk groot voorstellen; en in de herinnering wòrden zij ook steeds oneindig grooter dan ze in werkelijkheid blijken te zijn. Deze beelden hebben de massaliteit van een rots-blok; maar die rots is tot een streng geometrische architectuur omgeschapen; en die archi ectuur is menschelijk, dramatisch, geworden. De menschelijke gestalte heeft er niets „natuurlijks": zij is symbool van boven-menschelijke verlangens en ver-

EGYPTISCHE KUNST. OUDE RIJK. (Naar een repr. uit ,,Beeldende Kunst".)
(Museum Leiden.)

moedens. Uit alles spreekt de geweldige drang het concrete en bizondere natuurverschijnsel, de lichamelijke vormen, dwingend te vatten in het architectonisch schema dat de gevoelens van haast schrikwekkende grootschheid uitdrukt, een onverzettelijke drang de natuur te symboliseeren. Van eenige intimiteit met de natuurwereld is geen sprake, noch van eenig stoffelijk vormbehagen.

„Het aesthetisch genot is geobjectiveerd zelf-genot", heeft Lipps gezegd [1]) en deze formule, de formule der „Einfühlungs-theorie", werd hem het uitgangspunt van heel zijn aesthetiek. Wij voelen ons physiek in het kunstwerk áán; wij volvoeren, denkbeeldig, de gebaren van rust, wanhoop, trots, in ons zelf, als wij het beeld aanschouwen dat de rust, de wanhoop, den trots uitdrukt. De kunstenaar voelt zich zelf in de natuur áán. Dit „aan-voelen" is een genieting; dit genieten het wezen van kunst en schoonheid. Het wezen der kunst-ontroering berust op een vertrouwelijk éénheidsgevoel met het physieke natuur-leven. — Maar het is de groote verdienste van den jongeren aestheticus Worringer, te hebben aangetoond dat Lipps' formule, dat heel diens „Einfühlungs-theorie" uitsluitend van toepassing is op de naturalistische kunst- en levens-conceptie [2]). Dit blijft zijn verdienste, hoewel zijn beschouwing m. i. verminkt wordt door een veel te starre en eenzijdige voorstelling der „abstracte" kunst, welke hij grondvest op een onverzoenlijk dualisme. Het enkele feit, dat juist deze tijd, die dit dualisme wijsgeerig en ethisch zoo geheel te boven is, een nieuwe „abstracte" kunst schijnt te willen, dunkt mij reeds in zichzelf het bewijs van Worringer's tekortkoming. De ondertoon van Worringer's boekje is dan ook deze: hoe schoon zou het zijn indien wij weer in staat waren, gestemd waren, een „abstracte" kunst voort te brengen. —

---

[1]) „Grundlegung der Aesthetik."
[2]) Worringer: „Abstraction und Einfühlung.'

maar hoe zouden wij nog *kunnen*....[1]) Het is met opzet, dat ik niet het „abstracte", maar het „symbolische" stelde tegenover het „realistische" kunst-besef. Wat mijn beschouwing hierdoor aan theoretische afgepastheid verloor, won ze wellicht aan wijdheid. Het element der „symboliek" (in den door mij bedoelden zin) is mij gewichtiger dan dat der „abstraheering"; en hoe minder „theorie" we noodig hebben, des te grooter is de kans dat we de levende werkelijkheid benaderen. Theorieën zijn nooit het leven en kunst is nooit *anders* dan leven!

De *oer-mensch* reageert spontaan op afzonderlijke indrukken: hij denkt niet, bouwt niet op, hij heeft geen bewust herinnerings-leven — Zijn kunst is een impressionistisch realisme, van een vaak hevige expressie-kracht, ontstaan onder den indruk zijner momenteele ervaringen, die hij nog niet te ordenen tracht. Maar als de eerste glans daagt van het bezinnings-leven, dan voelt hij niet langer den zin van dezen primitieven nabootsings-drang. De wereld, meent hij, moet méér zijn dan wat ze „schijnt". Hij gaat 't leven mythisch aanvoelen.

In zijn eigen gemoed bespeurt hij een strijd van twee krachten: eene kracht van dierlijk natuur-geweld, eene van reddende geestelijkheid. Hij vreest de vereenzelviging met de natuur. Hij vreest de natuur, die goddelijk is maar die hem verdierlijken zal wanneer hij zich met haar vertrouwt en daardoor haar goddelijkheid ontkent, ontheiligt. De

---

[1]) Nadat dit boekje geschreven was, las ik Worringer's latere werk „Formprobleme der Gotik", waarin hij zich dit conflict scherper bewust wordt, de scheiding scherper stelt en de klacht verbetener inhoudt. Hij toont er zich als een klassieke Renaissancist, die te lang onder de gewelven der kathedralen vertoefde: of meer nog als een Gothiker, die „helaas" een Venusbeeld opdolf! — Onder 't nazien dezer proeven kwam mij nog Scheffler's onlangs verschenen „Geist der Gotik" in handen. waarin op W's „Formprobleme" talentvol voortgefantaseerd wordt.

natuur is een daemonische kracht, werkend ten goede en ten kwade.

De primitief *geestelijke* mensch, levend nog zonder ervarings-steun, zonder historie of cultuur, wordt door den angst beheerscht. De vrees voor 't onbekende, groote, schiep de oude religies en de oude symbolische kunst; in religie en kunst zocht men zich van de natuur te *verlossen.*

Vrees-bevangen den natuur-chaös bestarend, zoekt de primitieve mensch naar wet en orde. Want de chaös verwart en verschrikt hem. De chaös, hem overheerschend, dreigt hem terug te stooten in zijn oorspronkelijke natuurverwildering, wanneer hij niet, op zijn beurt, dien chaös te beheerschen weet door hem als „verbeelding" te ordenen.

Zoo schept hij zich een illusie van orde boven de hem verbijsterende wanorde uit. Een illusie schept hij zich, dat aan die overmachtige wanorde een diepe, mystische noodzakelijkheid en wettelijkheid ten grondslag ligt. Maar deze illusie is, in haar betrekkelijkheid, *volstrekt,* want zij bevredigt zijn innerlijk verlangen, zijn onuitroeibaar verlangen naar harmonie, naar rythme. Deze illusie is hem een onuitputtelijke en onwankelbare troost. Zij is hem een troost zóó diep en zóó sterk, dat hij zich dááraan opheft, dat hij dáárdoor de kracht ontvangt in volle *werkelijkheid* te evolueeren tot een hooger wezen, tot een geestelijker schepsel dan hij te voren was. *Deze illusie bezit scheppende kracht.*

Kon dat anders zijn? Want deze illusie waarlijk is eeuwig; zij is van alle tijden en voor alle menschen. Van deze intuïtieve gevoels-illusie af wendt de mensch zich weer tot 't weten, tot 't onderzoek en tot de dadelijke, concrete ervaring. En hij meent dan eerst veel wijzer te zijn dan de primitieve mensch die de zichbare werkelijkheden als het afschijnsel ziet eener onzichtbare waarheid en ze daaròm zoo *schoon* ziet. Weg met die droomers, die kinderlijke illusionisten, die zoekers van het onvindbare, die geob-

sedeerden der oneindigheids-idee! Wat verstoort zijn rust, zijn gemeenzaamheid met de natuur? Nog even vèrder onderzocht en alle raadsel zal opgelost zijn. Voor zijn weten vliedt alle mysterie heen. — Maar tenslotte begrijpt de rationalist, diep tot zich zelf ingekeerd, dat zijn weten zelf slechts illusie is en een fataler illusie, een illusie *zonder* scheppingskracht, illusie van begrensdheid. Het *besef* der begrensdheid is ieder mensch onverdragelijk. Door den hoogmoed heen van ons weten en analytisch begrijpen, ervaren wij steeds weer, dat illusie, vertrouwen, mysterie, de slotsom van ons leven is. Het kleine kind aanvaardt alles als wonder, de man ontcijfert en onderzoekt, de wijze mensch keert weer tot de goddelijke verwondering van het kind.

En weerom, als hij deze illusie aanvaardt, krijgt zijn leven hoogeren zin, volheid van wezen.

Alle groote kunstenaars zijn zulke „illusionisten" geweest, zulke zoekers van het „oneindige", allen waren transcendentalisten, maar de symboliek *berust* op deze eeuwige onvoldaanheid van het menschelijk hart. Want zij ontstond in de tijden dat heel een gemeenschap, heel een cultuur, transcendentaal gezind was.

De primitieve mensch is *nog niet* rationeel: vandaar zijn heroïsche angsten, zijn verheven cultus der dualistische vrees. Maar door het weten heen komt de wijze mensch tot de super-rationaliteit der intuïtie terug en ziet hij opnieuw de wereld der verschijnsels als een ondoorgrondelijk mysterie. En waar de primitieve vrees van het dualisme zich loutert tot liefde, dáár zeker ontstaat de hoogste schoonheid en de schoonste wijsheid. Want daar ontstaat een nieuwe vertrouwelijkheid, een andere, een diepere dan die van den stemmings-realist, die zijn persoonlijke gevoelens weerkaatst ziet in het beeld der natuur. Niet egotistisch maar kosmisch is zijn vertrouwelijkheids-gevoel: het is het levende besef van de éénheid in 't goddelijke ééne, dat een

Franciscus, dat alle mystici hebben gekend, dat de middeleeuwsche mystici kenden hoewel katholisch Christendom het ont-kende.

De kunst die de Egyptenaren zich schiepen, na den eersten tijd van 't heroïsch ontzag: hoeveel milder is zij en niets minder verheven! En hoeveel milder is de Indische of Chineesche kunst, dan de meest milde van Egypte! En hoeveel milder de mystieke kunst der Gothiek dan de scholastieke van den Romaanschen of Byzantijnschen stijl!

Ik spreek hier niet over den laatsten schoonheids-bloei van het „klassiek moment'', maar over dien vorm van symboliek, welke niet langer berust op een dualistische wereldbeschouwing: over de kunst die een *geestelijke natuurconceptie* uitdrukt.

Primitieve kunst is abstract en symbolisch omdat zij nog niet aan het bewustzijn toe komt; de Indische, Chineesche of Gothische kunst omdat zij over het bewustzijn héén is. Neger-plastiek is streng gestyleerd, maar op barbaarsche wijze. Het leven werd er gevoeld als een obsessie, die zich uitdrukt en ontspant in een soms gruwelijk ruwe symboliek, waarin duister-erotische gevoels-krachten overheerschen. Indische plastiek is op *verheven wijze* symbolisch en doet ons het levens-mysterie als een heilige rust gevoelen. Maar de Europeesche kunst is langen tijd vreemd gebleven aan alle bewuste symboliek, omdat de Europeaan een moeilijken tijd van analyse en onderzoek te doorworstelen had, van de *overheersching* der wetenschap, die de intuïtie onttroont, die in mystiek mystificatie ziet, maar die daardoor den bouw eener synthetische wereld-beschouwing vernietigt.

Alle abstract symbolische kunst is essentieel religieus. En dit bepaalt het wezen van haar vorschend karakter. Haar vormgeving is „gestyleerd'' en haar strekking symbolisch omdat ze vorscht naar een algemeene wettelijkheid, naar een meta-physische orde.

Ook de wetenschap vorscht; maar de wetenschap vorscht

om te weten, de religie vorscht om te verstaan en, verstaand, te bewonderen. De wetenschap vorscht door te ontleden; de religie door te hereenen. De wetenschap om de samengesteldheid der dingen te onderscheiden: de religie om de diepere eenheid te vinden. De wetenschap vorscht naar den *aard* der dingen, de religie naar hun *doel*. Daarom kan de wetenschap slechts een realistische kunst ten goede komen en zal ze voor deze realistische kunst zelf nooit meer dan een hulpmiddel zijn, terwijl de religie een symbolische kunst *schept*.

Ik zeg dit niet om de wetenschap, om het onderzoek in 't algemeen, te kleineeren: altijd zal het onderzoek weer noodig blijken om ons te verlossen uit 't dogma; maar ik zeg het om de religie *omhoog te heffen*.

Ik zeg het om te doen verstaan, dat de realistische mensch dwaalt, wanneer hij in de natuurvervorming der symbolisch-gestyleerde kunst een uiting van hoogmoed ziet, een daad van willekeur en eigengerechtigdheid, wanneer hij smalend spreekt van de lieden die de natuur nog te „verbeteren" zoeken. Wat hij hoogmoed noemt is eerbied. En *niets* dan eerbied.

Integendeel kunnen wij dit vaststellen: waar het naturalisme niet de teedere imtimiteit kende met de natuurwereld en daardoor de heiliging der aandacht ondervond, de eerbieds-intimiteit der liefde, daar is het steeds samengegaan met een gevoel van overmoedig, want naïef zelfbewustzijn. De natuur bevestigt hem zijn overwicht. Hij toetst aan haar zijn persoonlijke stemmingen. Zich zelf weet hij het centrum der wereld.

Fier en statig schreed de Renaissance-mensch onder zijn rationalistische koepel-gebouwen. En een kerk was een paleis geworden! Vrij en oppermachtig voelde zich nog de naïeve landschapschilder der 19de eeuw, die met een breed gebaar, glorieus en zeker, zijn natuur-indrukken lyrisch vertolkte.

Maar de stilte der meditatie kende de oud-Chineesche kunstenaar die het Kwan-Yin beeldje schiep, waarin natuur-indrukken getransformeerd zijn tot een melodischen droom van onpersoonlijke wijsheid. En bezinnings-stilte kende de oude Egyptenaar, die zich niet bouwde een harmonisch, rationeel kerk-paleis, waarin hij zich heerlijk ruim bewegen kon om zijn God te dienen; maar hij bouwde zich een mateloozen tempel, zóó ontzaglijk, zóó ir-rationeel gróót, dat hij zelf tot *niets* werd. Hij verzonk in zijn eigen schepping, in den tempel van zijn eigen gods-droom, want de eerbied, die hem beheerschte, steeg hoog uit boven zijn kleine en tijdelijke ikheid.

Voor zulk een volk is het leven niet een gelegenheid tot genieten en niet een gemoedelijkheid. Het voelt waarheden, die het in de werkelijkheid nimmer ten volle *ziet*. Het gelooft zijn verbeelding.

De symbolist doorvorscht de natuur om haar essentie uit te drukken. Daarom volgt hij niet de natuur, maar styleert hij haar.

Styleeren is essentialiseeren.

Een blad wordt gestyleerd, niet door te letten op de bizondere afwijkingen, vergroeiingen en verkleuringen — dit zijn de *visueele* schoonheden — maar door den blad-vorm zoo te doorvoelen tot men er den organischen samenhang van begrijpen gaat als een rythmische ordening en men van binnen uit de schoone harmonie zich ontvouwen ziet. Het gestyleerde blad geeft een vereenvoudigde en een algemeene ver-beelding van het natuur-blad.

Was het vorschend zich verdiepen in den natuur-vorm analytisch en wetenschappelijk, dan zou een anatomische spier-teekening het ideaal vormen van een gestyleerd ontwerp. Maar integendeel weten wij dat de anatomie, evenals de perspectief, hulpmiddelen zijn van het meer wetenschappelijk gezind realisme en dat de abstract-gestyleerde, de

ornamentale kunst òf zich eerst langzamerhand de anatomische vormen-kennis eigen maakte, òf deze overwonnen heeft door de lichaamsvormen ornamentaal te verwerken.

In het ornament vindt de abstract-symbolische kunst haar vereenigings-punt met de architectuur. Zooals de Chineezen een ornament ontwierpen: sierlijk, grillig, zoo bouwden zij zich hun pagoden en zoo teekenden zij de bloemen en de figuren hunner schilderijen. Het Egyptisch lotus-ornament is als de Egyptische tempel en als het Egyptische koningsbeeld: even streng, massaal en onverzettelijk. In elke symbolisch gestemde cultuur-periode heeft deze onverbrekelijke éénheid bestaan. Het ornament was de algemeene volkskunst waaruit zich, naar twee zijden, de architectuur en de beeldende kunsten als hooger en meer persoonlijk-geniale uitingen ontwikkelden. Daarom zal het ornament de psyche van een volk of van een cultuurperiode zoo krachtig openbaren.

Juist door haar ornamentaal karakter is alle symbolische kunst innig verwant aan de gelijktijdige architectuur. (Architectuur is, ik herhaal, tot organisme vervolledigd ornament).

Uit haar ornamentaal en architectonisch karakter volgt, dat voor deze kunst „stof-uitdrukking" een onbekend ideaal is. De schoone schijn der stof is er niet genoten. De schoonheden van 't „clair-obscur" zijn er niet gezocht. Het illusionisme der perspectivische diepte-werking is er versmaad. (Diepte-illusie is atmosferische werkelijkheidsillusie). Zelfs de beeldhouwkunst doet als *vlak* aan en zoekt geen optische effecten: vandaar haar massaliteit.

Wij kunnen de *rythmische lijn* beschouwen als het groote uitdrukkings-middel van alle ornamentaal-symbolische kunst. Deze lijn is niet gebonden aan een objectieve werkelijkheid: zij is niet beschrijvend, maar samenvattend. Zij is slechts in zich zelf gebonden. Zij heeft een zelfstandig leven en een dwingend karakter: zij dwingt de natuur-realiteit binnen haar rythmischen expressie-drang. Zij is niet karak-

FRANSCHE GOTHIEK. DE BESNIJDENIS.
(Kathedraal van Rheims.)

teriseerend, maar vrij scheppend. Onwillekeurig is ze, bouwend: ze bouwt de éénheid der muzikale verbeelding.

Volgens sommigen is de twee-dimensionaliteit hèt beginsel der abstract-symbolische kunst, volgens anderen de ornamentale geometrie, volgens derden de tegen-natuurlijkheid. Het gevaar dezer principe-stelling ligt daarin: een eindresultaat tot uitgangspunt te maken. Het abstract, architectonische beginsel, streng doorgevoerd, zou de dood der beeldende kunst beteekenen. Beeldende kunst veronderstelt een dualisme van abstractie en natuur.

Het kan goed zijn er aan te herinneren dat haast alle scheppingen der symbolische kunst-perceptie naturalistische elementen bevatten; zelfs de Indische. Gedenkt, o theoretici, de reliëfs der Boro-Boedoer! Alle kunst is slechts door naturalistisch levens-gevoel *mogelijk*. De Indische kunst, betoogt Havell, ontbloeide, nadat bekeerde stammen de Veda-filosofie *aardsch aanvoelden*. In het Pharaö-beeld van lateren tijd werkt het streng realisme van den kop *niet* storend op de symbolische expressie van het kunstwerk in zijn geheel. In het Gothisch beeld is geen *conflict* tusschen de styleering der gestalte en de soms zoo individueele „karakteristiek'' van het gelaat: de beide tendenties strijden tegen elkander in en komen tot verzoening in den *geest* die het geheel beheerscht. Juist die strijd geeft het Gothisch beeld het dramatisch karakter dat zoo ontroerend kan zijn. Het realisme van den Egyptischen kop is *anders* van geest dan dat van 't Gothische beeld. De kop van 't Egyptisch beeld, hoe realistisch ook, is één van „stijl'' met den romp, zooals ook de kop van 't Gothisch beeld één van stijl en geest is met de overige gestalte. (Als men den kop van 't Gothisch konings-beeld verwisselde met dien van den Egyptischen Pharaö, ontstond een dwaasheid!) Maar 't realisme van beide, van den Gothischen en den Egyptischen kop, is weer een ander realisme dan dat van een Renaissancistisch of

modern beeldhouwer, die den vorm om zijn lichamelijkheid geniet: de karakteristiek is er tot een verhoogde uitdrukking gekomen, de *psychische* expressie is van het Egyptisch of Gothisch realisme *doel*.

De oude Chineesche schilderkunst is dikwijls allerminst ornamentaal-geometrisch en toch openbaart zij nadrukkelijk dien zin voor symbolische beschouwelijkheid. — Ge ziet een oude, kronkel-takkige den, wijd zich spreidend; ge ziet een mediteerend figuurtje, een hoog op-duisterenden rotswand, een waterval, een nevelig verschiet van bergen.... Er is diepte, maar er is géén *perspectivische diepte-werking*. De „diepte'' werd er als ruimte-gevoel gesuggereerd. Er is natuur-werkelijkheid, maar in de sfeer der verbeelding: er is géén *optische werkelijkheids-illusie*. Zulk een landschap drukt den „geest'' der natuur uit; het is een vertolking van de kosmisch gestemde mystiek der oude Chineezen; het geeft meer en iets anders dan een visueel stemmings-beeld; het openbaart een wijsgeerig-religieuze gezindheid. Een middeleeuwsch heiligen-portret van China kan soms de karakteristiek van een bizondere persoonlijkheid geven en toch een ornamentaal-symbolische verbeelding zijn. De figuur is niet af-gebeeld, maar in mijmering ver-beeld. Zulk een portret kan niet het resultaat van directe waarneming zijn, hoe uiterst fijn en scherp de schilder ook waargenomen *moet hebben*.

Vóór alles: geen dogmatiek! Zeker niet thans, nu wij voortdurend en oplettend moeten toezien naar 't geen alom te groeien begint. Niemand kent de toekomst, ieder verwacht haar. Maar de dogmaticus, die de toekomst van te voren wil dwingen naar zijn program, deze dogmatische strever is, eer hij 't weet, een wraakzuchtig representant van het *verleden*, van een verleden dat misschien nooit een levend „heden'' was! Niets moordender dan de theorie....

Zoekend naar een formule, waaronder elke vorm der symbolisch gestemde kunst is saam te vatten zeg ik: sym-

bolisch is die kunst, waar de natuur-indruk herschapen werd tot een boven-zinnelijke verbeelding. Zij is niet een uit-beelding doch een ver-beelding, dat is een om-beelding: wat waar is naar de zinnen beeldt zij om tot een waarheid van den geest.

De symbolist schept van uit de bezinningsvolle herinnering. In den verbeeldings-droom zijner schouwende herinnering ziet hij de wereld wezenlijker dan in het oogenblik waarop hij haar zintuiglijk waarnam.

Symbolisch is de kunst der schouwende herinnering. De grootsten der realisten, Michel Angelo zoo goed als Rembrandt, allen die een „*conceptie*" gaven, hebben de louterende en bevrijdende kracht van 't zich bezinnende herinneringsleven gekend: de symbolist begrijpt deze kracht als de essentieele, zoodat zijn schepping, in tegenstelling tot die van Michel Angelo of Rembrandt, niet meer een physische natuur-aandoening geeft, doch vrijmachtig over de natuurmotieven beschikt.

In den aanvang van dit boekje stelde ik voorop, dat elke vorm van kunst te verstaan is als een uiting van *psychisch* leven; in alle volgende hoofdstukken trachtte ik dit aan te toonen en toe te lichten: thans voeg ik er aan toe, dat het kunstwerk te zuiverder zal zijn naar gelang het dit psychisch bewustzijn vrijer en vollediger in vorm verwezenlijkt.

VI.

SYMBOLIEK II.

DE SFEER DER SYMBOLIEK.

Symbolische kunst ontstaat daar, waar het leven wordt gezien als een uitbeelding van eeuwige waarheden en waarden. Symboliek, evenals mythologie, is geïncarneerde wijsheid. Waar het leven meer met 't verstand beredeneerd wordt dan in de ziel ervaren, daar ontstaat géén symbolische kunst.

Renaissancistisch Humanisme en Protestantisme waren, door hun rationalistische gezindheid, niet langer in staat een symbolische kunst te scheppen, zooals het Katholicisme had gedaan.

Symboliek is beeldend geestesleven, veraanschouwelijkte idee. De „idee", als *gedachte* alleen, is geconcipieerd, maar nog niet geboren.

In de goede en te zeldzame momenten, dat er geen polemiek en geen ongeduld in me leeft, kan ik het Europa der laatste eeuwen, het rationalistisch, analytisch, wetenschappelijk Europa, zien als zwanger van ideeën die haar geboorte wachten. En de revoluties en de oorlogen zijn haar barensweeën. Indien eeuwen noodig waren om de vrucht te doen rijpen, klagen we dan niet over de verschrikking van den geboortetijd; want hoevele eeuwen lang zal het nieuwe leven bloeien en scheppen!

Louter abstracte idee is nog als dood voor ons hart. Eerst het gevoel bezielt de ideeën ten leven. De abstracte ideeën, die de menschheid zich concipieert, worden levend in de beeldende symboliek der kunst. En zoo levend worden zij, dat ook hij, die vreemd gebleven is aan de conceptie, innerlijk volkomen deel kan hebben aan de verbeelde symboliek. Wie niets van het Buddhisme „weet", zal het Buddha*beeld* kunnen verstaan.

Elke monumentale symboliek schept en gebruikt een hiëroglyphische vormen-spraak: het kruis, het lam, de visch, de duif enz. van het Katholisch Christendom. De beteekenis dezer meer begrip gebleven symboliek mag niet worden onderschat. Heel de Christelijke bouwkunst is niet denkbaar zonder het hiëroglyphisch kruis-teeken en zonder de vaste getallen-symboliek. Maar van symbolische kunst in den vollen zin is eerst daar sprake, waar deze taal-conventie emotioneel-beeldend leven gekregen heeft. Kunst is eenvoudig, universeel, al-menschelijk. En voor alle mythischgestemde cultuur-volken was het groote moment dat, waarop zij de beeldende scheppings-kracht van hun geest gingen voelen als een mystische. Zij voelden dan, hoe het beeld, dat zij zich schiepen, inderdaad een *uiting* was van het geestelijke leven, zij voelden die beelden als bezield. Zij beleefden in het beeld den geest waaruit het geboren was. Zij konden hun gods-vereering objectiveeren in het goden-beeld.

De realistische Joden hebben hier steeds afgoderij in gezien, terwijl de Egyptenaren, juist door dit verbeeldingsvermogen, de hooge spiritualiteit van hun levens-aanvoeling voor eeuwig bevestigd hebben. Afgoderij wordt eerst de beelden-vereering, als niet de ziel, maar de vorm vereerd wordt, niet de geest maar het motief, niet het levende wezen maar het doode afschijnsel. Elke symboliek ontaardt in den vormen-dienst der afgoderij; maar wie om de noodlottige ontaarding van al het ideëele, de idee zelf, den geest zelf, niet meer gelooft: hij moge weten hoe te

leven: ik kan mij zulk een leven niet anders denken dan als een langzame systematische zelfmoord.

Het merkwaardige is, dat wij, kinderen van het impressionisme, vaders misschien, grootvaders, van een nieuwe symboliek, de zelfstandige geestes-verwezenlijking der kunst makkelijk verstaan, dat 't ons niet moeilijk valt een kunstschepping te voelen als een zelfstandige geestes-openbaring, dat wij het ontstaan van de Egyptische Sphinx voelen als iets „wezenlijks", dat wij in de Sphinx de volstrekte verwezenlijking zien van een bepaalden geest, dat wij de geschreven mythen der religies kunnen zien als kunst *zonder haar essentieele levens-beteekenis te vervlakken.* Wij kunnen ook het religieuse kunstwerk zien als wijsheids-uitbeelding, los van 't allegorisch *motief.* Niet dat een beeld Maria of Ciwa voorstelt dunkt ons belangrijk, maar dat het *in zijn vorm zelf* heiligheid of geest-kracht uitdrukt. Wij verwonderen ons niet, dat de oude Chineezen de schilderij van een vogel in hun tempel plaatsten, hoewel die vogel voor hen geen religieus-allegorische beteekenis had. Ons aesthetisch zelf-bewustzijn heeft geleid tot een geloof in de zelfstandige waarde der kunst, dat nog geen „aestheticisme" behoeft te worden.

Maar wij hadden te lang het geestes-leven afgezonderd in de sfeer der begrips-abstracties. Te lang hadden wij, Protestantsche puriteinen, een heiligschennis gezien in de *veraanschouwelijking* van 't geestes-leven. De filosofeerende leek heeft in de kunst het „motief" gezocht, buiten den vorm om; en daardoor — uit reactie — heeft de aestheet, in zijn uiterst verfijnd en bewust vorm-gevoel, de psychische waarde van 't motief te veel ontkennend, de kunst ont-menschelijkt. Symboliek is niet enkel „begrip" en niet enkel „sensatie". Symboliek is de incarnatie van het begrip in het gevoel. Het afzonderlijke en bizondere „feit" is er tot 't algemeen „begrip" verbreed en 't algemeene „begrip" tot 't levend „gevoel" verinnerlijkt.

Symboliek beteekent, dat wij niet kunnen komen tot 't „wezen" der dingen, zoolang wij ons van dat wezen geen „idee" beelden, geen na-voelbaar beeld vormen.

Europa heeft opgehouden symbolisch te voelen, van af dat 't verstand en gevoel ging scheiden en slechts de dingen van 't verstand begon te gelooven. Het Europeesch cultuur-leven wendde zich van de symboliek af door zijn rationalisme. Hoe daarop het gevoels-leven vluchtte naar den droom der romantiek, hoe het gevoels-leven zich slechts in den „schoonen schijn" hervinden kon: ik heb getracht het aan te duiden in mijn behandeling van het Realisme.

Zoolang wij onder den invloed bleven van de spiritueele levens-opvatting der Gothiek, kenden de grootsten onzer beeldende kunstenaars nog een realistische symboliek. Giotto gaf hier het eerste, grootste en meest ontroerende voorbeeld van. Dürer, Hieronymus Bosch, Breughel wisten nog realistische levensbeelden saam te vatten tot symbolische voorstellingen. Maar steeds meer moest deze symboliek, die tegelijk bizondere realiteiten te karakteriseeren zocht, die tegelijk *portretachtig* werd, haar algemeen en veralgemeend wezen verliezen. Zij verkleinde tot de psychologische vertelling van Jan Steen, tot 't anecdotische van Hogarth: zij verschrompelde tot 't *illustratieve* der 18de-eeuwsche graveurs. Het illustratieve is het realistisch-litteraire: het is de „allegorie" omgezet in de sfeer van 't concreet en karakteriseerend realisme. Het „onderwerp" overheerscht er de beeldende expressie. Het illustratieve is een tot louter individualiseerende karakteristiek verbizonderde symboliek [1]).

Eerst als psychisch verhoogde karakteriseering, als *karikatuur*, wist de illustratie, vanaf den geweldigen Goya, in de 19de eeuw opnieuw tot algemeene verbeelding te stijgen.

---

[1]) De direct-suggestieve symboliek van het realisme gaven — naar ik reeds aangaf — de groote gevoels-vizioenairen: Michel Angelo, Rembrandt, Rodin, enz. Bij een Rembrandt krijgt zelfs het simpele portret symbolische beteekenis.

Maar de volstrekte *dood*, niet alleen van de symbolische, doch van *alle* kunst, is die bij uitstek Renaissancistische ontaarding der symboliek: de reeds genoemde allegorie. Illustratie kan belangrijk zijn als realistische karakteristiek: de allegorie is, in zich zelf, *nooit* belangrijk.

Allegorisch is Botticelli's „Laster'': een ingewikkelde en luguber-kille begrips-voorstelling, waarin het berekenend verstand zich onmachtig toont de diepten van 't leven te benaderen. Allegorieën schiep, op hartstochtelijker wijze, Mantegna soms: maar 't is niet het vernuftig bedenksel, dat zulk een werk van Mantegna boeiend maakt, doch de kracht zijner dramatische karakteristiek.

Allegorie is: de „idee'' zonder de bezieling van het leven; zij is ongeboren idee, ongeboren, ontzielde symboliek. Zij is verlitteratuurde begrippen-kunst. Allegorie is symboliek waarbij het „motief'' den levenden „geest'' overheerscht. De allegorie is het troetelkind van professorale of moraliseerende intellecten. De allegorie mist suggestie, mist beeldende waarde en waarheid. Zij veronderstelt een afspraakje, een „verklaring''. Een allegorische voorstelling kan, buiten haar bedoeling en wezen om, als realisme beteekenis hebben, doch nooit als allegorie. En gewoonlijk vertroebelen de litteraire bijbedoelingen de wezenlijke, eenig wezenlijke, picturale waarde van het allegorisch kunstwerk, gewoonlijk is het ook in de sfeer van het „realisme'' een banaliteit, doordat het verstand de scheppende intuïtie verlamde. Het verstand verlamde de intuïtie doordat een conflict ontstond tusschen de bewuste *bedoeling* en het essentieele *doel* dier kunst.

Doch nooit is de allegorie zoo hopeloos verstard tot een openbare leugen als in de 19de eeuw. Ieder tijd eischt zijn „officieele'' kunst, dat is zijn representatieve symboliek: de officieele symboliek der 19de eeuw uitte zich als het meest geleerde en meest doode conventionalisme, dat ooit het menschelijk brein heeft voortgebracht. Wanneer een

rechtsgebouw moest worden versierd, werd de pedante academicus bereid gevonden het beeld der „Gerechtigheid" te creëeren: zij was een ongeloofelijk Grieksche dame, deze Gerechtigheid, lijdzaam droeg ze haar blinddoek, lijdzaam hield ze weegschaal en zwaard in de hand. Niemand, hoe erudiet of hoe naïef ook, die zulk een beeld in ernst nam: de officieele wereld niet, de menschen op straat niet, de beeldhouwer zelf het minst. En toch lachte niemand het beeld uit: levenloosheid *is* niet belachelijk. Op hoonende wijze toonde zulk een beeld de oneenigheid aan van kunst en samenleving. Zulk een allegorie was het mummieachtig overblijfsel van wat eenmaal levende symboliek is geweest.

Wanneer ik zeg, dat de ornamentale kunst symbolisch is, bedoel ik daarmee niet, dat ze alléén *levende* allegorieën schept: ze zal dit doen: in het Buddha-beeld, in het Egyptisch konings-beeld, in 't Gothisch heiligenbeeld; in zulke symbolen vindt ze haar hoogste schoonheid, want haar hoogste bezieling. Maar ook in de werken van een symbolisch voelend tijdperk, die *geen* symbolen geven, hervinden wij de ziel der symboliek. Want ook deze werken zijn doortrokken van den geest, die de symboliek schiep. Ook zonder het bewuste „motief" kan, in het groot verband, de geest der symboliek blijven leven in het ornament. Ik zag een reliëf van een vaas met ranken: Indisch werk; en al wat schoon is en verheven in het Indisch Buddha-beeld vond ik ook hier, in dit ornamentaal „stilleven", weer. Deze vaas-uitbeelding had deel aan den grooten ritus der Indische kunst, evenals een koorknaap, Latijnsche verzen zingend, die hij niet naar de letter begrijpt, toch deel heeft aan den ritus van den katholieken eeredienst. Al begrijpt hij de wóórden niet, den *zin* der woorden zal hij verstaan.

De allegorie echter is zonder het „motief" geheel onbestaanbaar. De allegorie ontstaat wanneer 't verband tusschen architectuur en beeldende kunst verbroken is, wan-

neer de ornamentiek niet langer den grond vormt van beide, hoogere en meer bewuste geestes-openbaringen.

Het naturalisme, dat zich nergens en nooit zoo rijk ontwikkelde als in het Europa der laatste eeuwen, heeft slechts op ééne wijze den invloed ondergaan der groote symbolische, ornamentale kunst. Het onderging den invloed van 't Antiek-klassicisme. — Toen de Italiaansche Renaissance werkelijkheidszin bracht, natuur-erkenning, toen was haar tweede daad die natuur-werkelijkheid te veridealiseeren: en in de kunst der Grieksche Oudheid zag ze de voorbeelden dezer naturalistische idealiteit. Donatello was soms een straf realist, soms een klassicus. En in den tijd van Raphaël was niemand in Italië meer een straf realist en was iedereen een klassicus, zij 't dan een klassicus die 't Christelijk sentiment in zich had opgenomen.

Telkens, waar — na den romantischen gevoelsdroom — een terug-keer tot de natuur werd gezocht, rees weer het klassiek ideaal, als een noodzakelijke verzoening van het natuur-realisme, als een aanvaardbare *vorm*, een ideaal-vorm, van 't objectief realisme.

Telkens waar gezocht werd naar een objectieve synthese, vond men in 't klassicisme het *voorbeeld* dier synthetische idealiteit: Puvis de Chavannes is een klassicus. Maar ook de ontelbare en onnoembare beeldhouwers, die onze publieke gebouwen hadden op te luisteren met symbolische figuren, met monumentale allegorieën, waren klassici — d. w. z. deze hebben het klassicisme in koelen bloede geparodiëerd.

Het klassicisme was de eenige monumentale kunst, die invloed kon hebben op ons Europeesch naturalisme. Het is er naar den vorm aan verwant, omdat 't de stoffelijke natuur-verschijning volkomen aanvaardt, zich met die natuur *vereenzelvigt*. Het klassicisme kon de kloof overbruggen tusschen realisme en idealisme *door de realiteit te veridealiseeren*.

De aesthetiek van 't klassicisme is al deze eeuwen door *onze* aesthetiek gebleven; de filosofie zijner kunst was *onze* filosofie. Inderdaad kan men, de middeleeuwen overslaand, een continuatie in de vorm- en in de gevoels-ontwikkeling der kunst bespeuren, van af de oude Grieksche cultuur tot op onze dagen toe. Want de archaïsche Grieken schiepen het menschelijk goden-beeld; de latere Grieksche kunst schiep het goddelijk menschen-beeld: van theo-centrisch was de kunst homo-centrisch geworden. Het realisme heeft de evolutie voltrokken en werd van homo-centrisch ego-centrisch (de stemmingskunst).

Toen het architectonisch en mythisch goden-beeld der archaïsche Grieken „natuurlijk'' werd, aanvaardde men de natuur nog niet in haar verbizonderde realiteit, maar in haar algemeene idealiteit: de menschheid droomde zich een *ideale* natuur, een ideale natuur-norm, een norm van natuurlijke schoonheid. Men zocht de ideale schoonheid in het uiterlijk aspect der natuur. Men leerde kijken. Men geloofde 't geen men zag. Men vereenzelvigde zich met 't geen men zag. Men beleefde zich zelf in het organisch natuurverschijnsel. Het kunstwerk was de sereene vertolking van zintuigelijk welbehagen aan den stoffelijken natuur-vorm. Voor de Grieksche kunst blijkt Lipps' formule volkomen geldig: dat aesthetisch genot geobjectiveerd zelf-genot is.

Daarom kon de Grieksche kunst een proloog worden en een voorbeeld blijven van het Europeesch naturalisme, evenals het geheel der Grieksche cultuur, met haar ideëel rationalisme, het geestes-leven van nieuw-Europa zegenrijk is blijven beheerschen. Daarom heeft geslacht op geslacht verlangend teruggezien naar de hoogte-toppen van het Grieksche denken en voelen. Daarom hebben steeds weer onze meest erudiete geesten den modernen Westerling niet anders kunnen zien dan als een decadent van Hellas. Want vernietigd was de schoone droom der Helleensche Renaissance: de droom der geestelijke objectiviteit, de droom der

verzoening van wetenschap en religie, van wereld en ikheid, de droom van geluk: het donker gemoeds-leven had zich met kracht ontrukt aan 't gezag der verstandelijkheid, het had de harmonie verbroken. Van een klare, objectieve levens-beschouwing was geen sprake meer. De Westerling moest individueel romantiseeren met zijn gevoel, of individueel analyseeren met zijn verstand. Er was geen geestelijke éénheid meer mogelijk, geen „stijl".

Zoo heeft Europa slechts twee groote stijl-perioden gekend: de Grieksche en de Middeleeuwsche, twee groote stijlperioden, die twee elkander tegenoverstaande wereldvisies uitdrukken.

De Oud-Christelijke kunst die, samen met de Byzantijnsche en de Romaansche, het tijdperk der Gothiek voorbereidde, onderscheidde zich van de Klassieke, van de Romeinsche, door den schoonheidscultus der Antieke wereld omver te stooten. Men zocht het geestelijk-expressieve in plaats van den schoonen vorm. Men zocht 't expressieve *ten koste* der schoonheid, om eerst langzamerhand die spiritueele karakteristiek tot een nieuwe, andere vormen-schoonheid te adelen.

Stelt men de „Apollo van Belvédère" naast een Gothisch beeld, dan treft onmiddellijk dat het Grieksche goden-beeld veel lichamelijker gevoeld is. Het lichamelijke vormt niet slechts een motief dat in den geest verwerkt werd: het werd om zich zelf bewonderd. De Middeleeuwer hechtte niet aan een wetenschappelijk-anatomische kennis van het lichaam: de Griek kon niet *buiten* die kennis. Maar deze verstandelijke belangstelling voor den natuurlijken, stoffelijken vorm en die zinnelijke genieting van den vorm is weer *overwonnen*, niet alleen — als bij den realist — in 't gevoelsleven van den kunstenaar, maar ook formeel. Het lichaam werd gestyleerd. Al het willekeurige, bizondere, is er opgeheven in een ideeël-vormelijke natuurlijkheid. Het is of een anatomische ontleding weer tot algemeene wetten vereen-

APOLLO VAN BELVEDÈRE.
(Rome.)

voudigd werd. De styleering is wetenschappelijk, rationeel. Het Gothisch beeld is de uitdrukking eener transcendentale levens-aanschouwing: het Grieksche werk is het geïdealiseerd product van een physische natuur-aanvoeling.

Styleering beteekende voor den Griek: volmaking; een intellectueele herstelling der nimmer volmaakte, altijd weer wisselende, groeiende, zich vervormende natuur. De Griek schiep zich een gedroomd moment van natuur-volmaaktheid, een moment van representatieven stilstand, van natuur-tijdeloosheid. En de styleering van het lichaam was noodzakelijk om het concrete natuur-verschijnsel te veralgemeenen tot een abstract natuur-symbool. De Apollo-gestalte, in haar gestyleerde natuurlijkheid, is herschapen tot de ideale menschen-gestalte: ideaal van uit het naturalistische levensbesef, ideaal als *natuur-schepping*. De rijzige Apollo, ruim zich bewegend, edel van gedaante, gelukkig van geest, is de harmonische paradijs-mensch, die in koninklijke vrijheid de natuur-wereld beheerscht. Hij is het edelst dier der schepping. Fier heft hij het hoofd op den ranken hals, blank is zijn geest; hij kent geen kwaad, geen smart, geen verlangen, geen strijd: natuurlijk, krachtens zijn goddelijke raszuiverheid, heeft hij zich bevrijd uit de troebele materie.

Beschouwen wij een onderdeel: den schouder-mantel. In een Gothisch beeld zou het lijnen-rythme van het gewaad van binnen uit gegroeid zijn en bepaald. De lijnen zouden organische elementen zijn in de expressieve architectuur der geheele schepping. Bij het Apollo-beeld is de plooi-val van buiten af, *met smaak* „geschikt" zoodat, op volstrekt natuurlijke wijze, een sierlijk lijnen-spel ontstond. De rythmische lijn heeft er niet allereerst „expressief" te zijn, doch gratievol. De rythmische lijn is niet zelfstandig scheppend, doch *beschrijvend*. De lijnen van den plooi-val vervullen geen elementaire functie in de vorm-geving van het beeld.

Klassicisme is het geloof in de objectieve natuur-schoonheid. Voor den klassicus is de schoonheid een eigenschap,

de eigenschap, van de dingen. De dingen zijn hem waar, in zoover ze uiterlijk schoon zijn. De „schoonheid'' vormt 't abstract en centraal principe zijner wereldbeschouwing. De volstrekte vormen-schoonheid is hem de idee zelf van 't kosmische leven. De klassicus is de edelst-denkbare aestheet: de aestheet des levens. Zijn geestes-leven is een eeredienst der absolute schoonheid.

Het schoone dan is het vol-groeide.

Schoon is de voltooide natuurlijkheid. Schoon is de gezonde geest in het gezonde lichaam. Schoon de jonge vrouw, de sterke en slanke athleet. Maar de grijsaard is het beeld der *vervallen* natuur; de grijsaard, als plastisch zinnebeeld, is niet wezenlijk. Zijn woorden kunnen vol waarheid zijn, zijn geest gerijpt: zijn gestalte is on-waar, want over-rijp, verdord. Klassicisme gelooft in de gelijkwaardigheid van geest en natuur, in een synthese waar geen der beide elementen overheerscht; doch dit geloof blijkt een begrenzing, een gewelddaad tegen den geest, tegen den geest van het leven. In tegenstelling tot haar *dramatische* kunst, heeft de Grieksche *plastiek* haast nooit de geestelijke schoonheid van een oud en smartelijk mensch verbeeld. (Ook het klassicisme der Renaissance heeft slechts *zelden* den ouderdom begrepen.)

Het klassicisme wil en vereert de gezonde normaliteit. Vandaar dat 't koel is en zonder hart. Want sterke gevoelens zijn on-gezond. Alle klassicisme is rationeel en optimistisch en verstandelijk, in weerwil zijner zinnelijke natuurerkenning. De zinnelijkheid van het Grieksch klassicisme komt niet tot rust in de mystische diepten van het gevoel, doch op de klare hoogvlakte der redelijkheid.

Alleen het verstand kent die evenwichtigheid, die maatvolheid van het natuur-idealisme. Extase en smart zijn on-evenwichtig, ongezond. Wanneer de Griek menschelijke smart verbeeldt, een Niobe, dan blijft hij er op bedacht deze moeder voor te stellen als een mooie, nog jonge en

bloeiend gezonde vrouw. En de gebaren van ontzetting zijn gestyleerd tot „schoone'' gebaren, tot een gebaar van schoone rhetoriek...

En uiterlijk als 't gebaar, blijft ook de aandoening zelf. Smart, voor den Griek, beteekent: pijn, angst, noodlotsoverweldiging: de bedwongen wanhoops-schreeuw van Laökoon, de nood van Laökoons zonen. De smart-uitdrukking blijft die van het gefolterd dier. En de aesthetische „verzoening'' wordt bereikt, doordat 't heidensche diermensch *zóó schoon* is.

Bij de klassici, bij allen, blijft de aesthetische schoonheid afhankelijk van de lichamelijke. De Grieksche schijfwerper kan niet anders dan een schoone jongeling zijn van regelmatigen lichaamsbouw, met een expressieloos, doch „mooi'' gelaat. Raphaël's zinnebeeldige figuren kan men zich niet anders denken dan zeer schoon van lichaam. En wat bleef er van David's schepping over, indien Mme Récamier niet een volmaakte schoonheid ware geweest? Het klassicisme is *materieel*-idealistisch. — Maar de schoonheid van een Gothisch beeld, of van een Indisch, of van een Egyptisch, straalt boven de klassieke vormen-idealiteit hoog uit. Het schoon heiligenbeeld der Gothiek is geen beeld-schoon heilige. De beeldschoone heilige is een on-heilig opera-figuur. Zulke kunst is *spiritueel* idealistisch. Hare schoonheid gaat de lichamelijke te boven. De vormen-schoonheid openbaart er zich in het ornamentale rythme. Het meest barsche profeten-beeld der Gothiek doet ten slotte ook uiterlijk als „schoon'' aan, door zijn geweldige, maar steeds muzikale rythme-expressie.

Beide, de Klassieke en de Gothische kunst dienen een onpersoonlijk ideaal. Daarom geven geen van beide in de eerste plaats individueele karakteristiek. In het Gothische kunstwerk is de persoonlijke karakteristiek in een meer algemeen psychische expressie opgeheven. In het klassieke is de karakteristiek *vermeden:* het is niet boven-persoonlijk, maar onder-persoonlijk. Het geeft den mensch als een bloem,

als de schoonste bloem der aarde. Het is bijna expressie-lóós, zoo *blank* van expressie, omdat 't een veridealiseerde natuurschepping wil zijn.

Wanneer het natuur-ideaal niet doorstroomd is van heel groot of heel teeder gevoels-leven, dan vervlakt de blankheid van expressie tot de expressieloosheid der idylle. De idylle is de koude geluks-droom van het intellect, dat zich met de materie vereende. De idylle is het bloedeloos kind, geboren uit 't onhartstochtelijke, maar daarom ook in 't geheel niet mystieke huwelijk van intellect en materie. De idylle is een schijn-overwinning op het tragische.

De Venus van Milo, volkomen vreemd aan elk tragisch levens-gevoel, wekt geen verlangen naar donkerder of heller gevoels-openbaring, want het beeld is een glorieuze droomverbeelding van triomfeerende aardschheid, van smetteloos en fier natuur-geluk. Men denkt niet aan een kunstenaar, die het beeld zou hebben „gemaakt" met min of meer „talent", men denkt in 't geheel niet aan het „talent": het beeld is *ontstaan*, zuiver en volkomen uit den geest van een groot volk; het beeld is een „schepping", zooals dit volk zelf een schepping was. Maar de Apollo van Belvédère heeft reeds iets van die magische natuur-idealiteit verloren: hij suggereert een meer concreet mensch, doch dan een al te mooi, een *karakterloos*-mooi mensch. De Apollo-schoonheid doet reeds even aan als „idyllisch". Het idyllische is de schoonheid die ijdel zich als schoonheid genieten gaat. Het idyllische wekt verzet op daar het te gemakkelijk zelfgenoegzaam is. Het idyllische is de leugen van het aestheticisme. Men werpt het van zich af, omdat goddank zóó zalig het leven niet is, omdat — goddank — het leven een tragedie is.

Zoo ook kan Raphaël, de klassicus der Christenheid, in zijn „Gratiën" ons een waarlijk hemelsche schoonheid suggereeren, een schoonheid als van een blanken lenteochtend, zoo zuiver en zoo teer en heilig, — maar tegelijk,

in veel zijner madonna's, kan hij ons gruwelijk vervelen.

De schoonheid van de Parthenon-fries, evenals die van het Buddha-beeld, is verheven, verhevener dan de schoone Venus van Milo, omdat zij een triomf beteekent òver de smart. Want vreugde is dieper dan smart. Maar voelen we de vreugde als een *ontwijking* der smart, dus als een zelfzucht, dan verliest ze haar wijding. Triomfale schoonheid is steeds overweldigend expressief — op de wijze der muziek.

Wij, Noorderlingen, hebben de hooge klassieke tradities nooit diep doorleefd. Maar erkend moet worden, dat ons Noordsch verzet tegen de Zuidelijke idylle niet steeds vrij te pleiten is van jaloezie. Onwillekeurig huldigen wij nog steeds de Grieken door de gelukkig-rustige geestes-daad *klassiek* te noemen. Nog steeds noemen wij die kunst klassiek, welke de schoonheid van 't on-heftige, vrije en onpersoonlijke leven op evenwichtige wijze openbaart. Klassiek is de kunst, die niemand kwetst, die ieder verstaat, die geheel van zelfsprekend en natuurlijk schijnt, maar toch, in wezen, volstrekt superieur is.

Klassicisme beteekent formalisme: maar wat was vorm zonder geest?

Het klassicisme is objectief, evenals het oorspronkelijk realisme objectief is: doch, in tegenstelling tot dit realisme, schept het zich een *veridealiseerde* objectiviteit.— Elke kunst nu, in haar ontwikkeling, streeft naar de ideale natuur-objectiviteit. Daarom komt, naar wij reeds zagen, elke kunstvorm, in haar historische voltooiïng, tot een klassiek moment. De symbolische kunst evolueert uit zichzelf naar de natuur toe, naar de eenheid, de verzoening van natuur en geest; en de realistische kunst evolueert uit zichzelf naar de schoone, muzikale harmonie, naar de rythmische volledigheid. Het Gothisch beeld uit den volsten tijd der expansie, het engelenbeeld van Reims, nadert de klassieke schoon-

heid. Al is de geest nog anders dan de Grieksche: ook uiterlijk, ook physiek, wordt het beeld een schoonheid. En zoo is in een figuur van Vermeer, van Titiaan, van Majol, het karakteristieke, het realistische of romantische soms geheel vereend met den uiterlijk schoonen vorm. Het klassieke moment ontstaat, waar de symbolische kunst nog niet vernatuurde en waar de realistische nog niet idyllisch werd.

Het klassicisme is van alle eeuwen, want eeuwig is de droom der gelùks-harmonie.

Met opzet heb ik in deze te vluchtige bespiegelingen het klassicisme van uit één gezichtspunt beschouwd. Vraagstukken, die mij, juist ten opzichte der Grieksche kunst, van opperst belang dunken, moest ik onbesproken laten, waar het er mij om te doen was de afzonderlijke plaats te bepalen der Grieksche kunst te midden der abstract-symbolische en der realistische: ik sprak niet over het suggestieve probleem harer ontwikkeling van de Mythe uit naar de Rede toe; ik doelde niet op haar rijke veelzijdigheid; ik scheen onrechtvaardig te zijn tegenover den Griekschen geest in 't algemeen, door er niet op te wijzen dat de Grieksche *plastiek* dien geest slechts ten halve heeft uitgedrukt.

Hellas is een wereld; en een onvergankelijke wereld. De Helleensche droom is een droom geweest van geluk en vrijheid. En zoo edel en zoo groot was deze droom, dat hij nog steeds ons leven overstraalt. Wie den eeuwigen droom eener harmonische, vrije menschheid her-droomt, die denkt nog steeds en noodzakelijk terug aan 't oude Hellas. De leiders van 't Renaissancistisch Humanisme dachten aan Hellas als aan 't verloren vaderland; en zoo de dichters der Fransche Revolutie en de verhevenste geesten, die ons hedendaagsche Socialisme voortbracht. Het is een gevaarlijke droom, voor 't eigen zielsleven de gevaarlijkste dien men zich droomen kan: desniettemin heb ik zelden respect voor hem, die dezen droom van 't aardsch geluk soms niet

droomen durft. Want iedereen heeft het beeld voor oogen van den mensch zooals hij van nature bestemd schijnt te zijn: de vrije, harmonische mensch, de Goethe-mensch, de Griek. Zijn voorhoofd drukt de klaarheid van zijn geest uit, zijn mond de mildheid van zijn wil, zijn blik de zuiverheid zijner ziel; zijn gebaar is edelmoedigheid, zijn stem geluk, zijn houding karakter, heel zijn wezen harmonie. Zóó de mensch! heb hem lief, hoewel hij nooit zoo is....

Omdat 't Klassicisme gevoed werd door een groot, objectief ideaal, daarom heeft 't religieus kunnen zijn en symbolisch. Het is de kunst geweest van heel een volk, van heel een wereld; een universeele kunst. En daar het Klassicisme symboliek en naturalisme vereende, heeft 't Europa, verdeeld Europa, het besef doen behouden van een grooten, onpersoonlijken stijl, van een representatieve en monumentale ideeën-kunst. Wel heeft 't de karakterzwakken vernietigd door hun het restje hunner zelfstandigheid en hunner waarachtigheid te doen verliezen, maar de zaak zelf was eenige slachtoffers waard.

Het Grieksche beeld is boven de realistische typeering uit, boven de individueele stemming uit, boven het schilderachtige uit, het is gestijld en ornamentaal, omdat het in de menschen-gestalte de uitdrukking eener idee geeft. Niet ééne vrouw, maar *de* Vrouw was den Grieken het Venusbeeld: de Grieksche droom van vrouwelijkheid. In het klassicisme is de individueele mensch vergoddelijkt, d. i. gezien naar zijn goddelijke idee. Heel het leven hebben de Grieken in hun kunst symbolisch uitgedrukt. De Grieksche Goden zijn veridealiseeringen van levens-machten. De Grieksche mythe was de dichterlijke uitbeelding der Grieksche filosofie. Plato sprekend over de „idee" paard, waarvan de werkelijke paarden slechts concrete vervormingen zijn, formuleerde den verborgen zin der Grieksche plastiek. Goethe, zoekend naar de „Urphenomenen", naar de stabiele idealiteit waarvan de wisselende werkelijkheden uitstralin-

gen zouden zijn, bewees daardoor, onbedoeld, hoe het geliefd klassicisme hem in ziel en hersens was doorgedrongen.

Het klassicisme schiep een ornamentalen stijl, doordat het 't leven objectief symboliseerde, doordat 't de uitdrukking was eener ideëele wereld-conceptie. Het geloofde in de eeuwige natuur-idealiteit, die zich onvolkomen in het concreet en toevallig natuur-verschijnsel openbaarde. Wat de natuur verward scheen te bedoelen, drukte de Grieksche kunst in klaarheid uit. De mislukte mensch der realiteit werd ver-beeld in zijn ideale natuur-bedoeling.

De Griek geloofde in de goddelijkheid der loutere natuur. Hij zag den individueelen mensch als een verbastering van het goddelijk oer-type. En zoo is de klassieke kunst-schepping tegelijk een ideale natuur-schepping. De Grieksche kunstenaar voelde zich de plaats-vervanger der Goden; en de Goden vereerde hij als kosmische natuur-krachten. Symbool was de Venus, „idee", — doch in de sfeer der natuur.

Heel de Grieksche kunst, heel het imposante bouwwerk der Grieksche cultuur, dient van dit gezichtpunt uit te worden beschouwd.

Wij kenden eeuwen lang geen levende symboliek meer omdat wij leefden in een tijdperk van subjectiviteit, van verbizondering, van verdeeldheid. Die geloofs-éénheid, waarvan de symbolische kunst een uiting is, kan niet worden gevormd door één enkeling: zij is de droom van allen, het werk der velen en der eeuwen. Zij groeit langzaam op, steeds hooger en steeds omvattender.

De ornamentale symbolische kunst ontstaat dan, wanneer het leven gevoeld wordt van uit één algemeene idealiteit; alleen dan, wanneer één al-omvattend ideaal de menschen samenbindt, alleen dan wanneer dit ideaal de *werkelijkheid* wordt voor de menschen, wanneer het hen leidt en richt en vereent. Zij ontstaat alleen dan, wanneer

deze levens-droom heel het gevoels- en gedachte-bestaan der menschheid doordringt. Alleen dan, wanneer wetenschap, filosofie en religie elkander niet bestrijden, doch één zijn, één van wil. Alleen dan, wanneer de geest der menschheid zich door één gezamenlijken wilsdrang bezielen voelt om boven de verdeeldheden van het betrekkelijke en concrete uit zijn grooten gods-droom op te bouwen. Alleen dan, wanneer de menschheid leeft en zich beweegt onder de wijde koepeling van haar eigen geloofs-droom.

Dan eerst leeft in iedereen die hooge moraal, welke wij voelen als een sterken bloed-stroom in het groot geheel dezer kunst, die nooit willekeurig wordt. Dan leeft in ieder bewustzijn de eerbied der tradities. Dan zijn er geen geniale „artiesten" en machinale werklui, maar de werkman is kunstenaar en het genie blijft werkman. Dan kan de kleine kunstenaar dienen, want ook de grootste dient. Dan is er geen onedele hoogmoed en geen ijdelheid in den kunstenaar, geen ambitie het afwijkende zijner individualiteit te cultiveeren, geen hang naar het uitzonderlijke; maar de gevoelens zijn groot en eenvoudig. Dan leeft in ieder het besef van tucht: niet de tucht die een dwang van buiten is, maar de tucht die een wet vormt van 't innerlijke leven, de tucht die sterkt, de tucht die *bevrijdt*.

En daarom vervult dan de kunst haar roeping ten volle. Dan is de kunst rijk van ziel. Dan wordt er geleefd naar de *ziel*.

Niet langer is dan het kunstwerk een weelde-ding der enkelen, maar het is de noodzakelijke levens-uiting der gemeenschap. *Dan is de kunst een levende kracht in het volks-geheel.* Enkelen nog maar beseffen wat dit beteekent. Thans wenscht men soms het maar *niet* te beseffen. . . Men heeft dan niet enkele huizen die als musea zijn en millioenen huizen vol geïncarneerde naargeestigheid; maar de meest verheven schoonheid spiegelt zich af tot in de eenvoudigste woning. En heel deze schoonheid, op haar beurt,

is niets dan een afspiegeling van den geest, die de menschen bezielt. Dan is er waardige menschelijkheid en waardeering van 't menschelijke. De mensch wordt dan geacht naar mate er meer liefde, meer ziel, meer goddelijkheid in hem leeft. En nooit kan de kunst die goddelijkheid zoo zuiver openbaren, als in zulke tijden van geloofs-vereeniging. Dan belijdt de kunst het *eeuwige*.

VII.

BESLUIT.

Deze beschouwingen over de symboliek der beeldende kunst zouden wellicht niet of anders geschreven zijn, indien de cultuur- en kunst-verschijnsels van heden het probleem niet tot leven hadden gewekt en indien ook ik niet den wil van mijn tijd had ondergaan en geloofd.

Tegen het einde der 19de eeuw openbaarde zich in de beeldende kunst van Europa plotseling en na eeuwen een drang naar symbolische samenvatting. Evenals in den aanvang der Renaissance ontstond een tusschen-vorm: een realistische symboliek. Zooals Giotto of Lorenzetti in Italië en, later, Hieronymus Bosch, Breughel of Dürer in het Noorden, natuur-werkelijkheden symbolisch deden aanvoelen, zoo hebben Puvis de Chavannes, Hodler, of Toorop, voorafgegaan door de Engelsche Prae-Raphaëlieten, symbolen uitgedrukt in de taal van het realisme. De modernen waren wankeler en minder argeloos, ze waren meer erudiet en historiseerend dan de groote ideeën-verbeelders die Gothiek en Renaissance verbonden; enkelen, in hun verintellectueeld mysticisme, schenen meer grillige en karakterzwakke decadenten dan de kinderlijk-oprechte apostels van een nieuw cultuur-tijdperk: wij mogen niet vergeten dat hun elk geestelijk fundament ontbrak, terwijl we in de scheppingen dier vroege Renaissancisten en Renaissance-

voorbereiders nog heel de macht voelen eener eeuwen-oude traditie en eener diep-ingeleefde volks-cultuur.

Deze moderne en toch dikwijls zoo archaïsche symboliek zou misschien tot een litteraturige allegorie verdord zijn indien de „expressionisten" (met Van Gogh als voorganger), de verbeelding niet hadden bevrijd van de verstandelijke bedoeling. Het expressionisme is zuiver uit 't impressionisme gegroeid, is dus zuiver van den tijd. Het is een tot 't *psychische* omgewend impressionisme, een symbolisch gestemd impressionisme. Directe levens-indrukken schiepen de expressionisten tot algemeene ziels-ervaringen om.

Het expressionisme zou misschien tot gevoels-chaös verwilderen, indien het „cubisme" (met Cézanne als voorgan ger) niet allereerst te erkennen was als een zoeken naar stijlgebondenheid en rythmische synthese.

De vele en soms verbijsterend anarchistische of dogmatisch starre kunst-bestrevingen van het oogenblik, zijn te zien als een krampachtige worsteling om deze drie elementen — „idee", „gevoels-expressie", „stijl" — te vereenen. Eerst als de groote overtuiging geboren is, eerst als kunst en volks-ziel weer één zijn, zullen de verwarringen zich oplossen. Het leven, de menschheid, de gemeenschap: ziedaar de werkelijk stuwende krachten.

Tegelijk echter ontstond, in Frankrijk, België, Holland, Duitschland en Oostenrijk, in Servië zelfs, een nieuwe ornamentale beeldhouwkunst, die niet langer Klassiek of Renaissancistisch was; en samen met deze een nieuwe architectuur, een eigen architectonische stijl, na een eeuw van volstrekte stijlloosheid.

Dat deze verschijnsels belangrijk genoeg zijn om de verwachting van een nieuwen stijl, in grooten cultureelen zin, te wettigen, dunkt mij ontwijfelachtig; dat 't dwaas en ook noodlottig zou zijn zich een spoedige *verwezenlijking* voor te stellen, spreekt vanzelf voor ieder die de geestelijke elementen van onzen tijd onderzocht heeft, maar wordt te vaak vergeten.

Zonder onze historische kennis zouden wij minder droomen van de „monumentale cultuur der toekomst”. Ik raad u, het gevaar te beseffen dier historische kennis. Historie kweekt dilettanten, die zich in elke bestaans- en denk-wijze met goochelaars-behendigheid terug vinden; óf zij kweekt intellectueele ijverzuchtigen, die geen werkelijkheden meer zien omdat zij verblind zijn door ’t licht van hun toekomstvizioen, dat slechts het geprojecteerde fatamorgana blijkt van een te zeer vereenvoudigd en veridealiseerd beeld uit ’t verleden. En ook die intellectueele ijverzucht is niet dan heilloos dilettantisme. Zij kweekt oneerlijkheid. Zij laat denken wat we niet voelen, willen wat we niet zijn. Niemand onzer ontsnapt aan het fataal gevaar de dingen verder te denken, dan men ze voelt, aan het gevaar met zijn gedachte de gevolgtrekking te maken uit datgeen, wat eens gevoeld is, om dan die verstandelijke gevolgtrekking te houden voor doorleefde werkelijkheid. Ieder mensch, als hij niet in zijn zwakke scepsis berust, kent dit gevaar; ieder kunstenaar kent ’t als het fundamenteele kwaad. Geen kunstenaar, die aan dit kwaad niet telkens toegaf. Maar niemand kende ’t dieper dan de kunstenaar van heden. Onze gedachten stormen vooruit en willen terreinen winnen, waarop we nog geen recht hebben. En ’t is ons intellectueel dillettantisme, dat ons tot deze gewelddaad schijnbaar in staat stelt. De moderne mensch is een cameleon naar den geest. Hij is een gymnast des verstands.

Wanneer wij Eckehart of Tauler lezen, denken wij zelf mystici te zijn en wanneer wij ons verzonken voelen in de aanschouwing van een Gothisch of Indisch heiligen-beeld, dan gaan wij haast gelooven, dat wij zèlf het zijn, die deze scheppingen der eeuwige wijsheid voortbrachten. En een *volstrekte* waan dunkt mij dit niet! De zegen der kunst is: dat ze ons, op de wijze der ontroering, deel doet hebben aan het edelste leven van den geest. En wij zouden er geen deel aan hebben, indien wij er ons niet in terug vonden en dus

werkelijk zelf de dragers waren van dien geest. De historie doe ons, zoekenden, voelen: de traditie van den menschelijken geest, de tijdelooze traditie der beschavings-eeuwen.

Maar niets zonder waarachtigheid. Men blijve beseffen, dat de schoonheid, die de sterkste cultuur-volken doorleefden en openbaarden, voor ons slechts een verhelderd vermoeden is van 't oogenblik. Men wachte zich dit vermoeden der ziel, dat toch ook zonder het voorbeeld eener oude kunstschepping spontaan uit ons zelf kan geboren worden, te verharden tot een weten van 't verstand: want dan zéker zullen wij nooit reiken naar eenige hoogte van geestelijkheid.

Wij moesten dagelijks bidden om de gave en de genade der naïveteit.

Er is reden dit in herinnering te brengen, waar we spreken over de beeldende kunst onzer dagen, zoo arm aan ontroering, zoo rijk aan verstands-fanatisme. Velen onzer kunstenaars vertheoretiseeren hun leven, vertheoretiseeren hun kunst. Is alle kunst niet de overwinning der intuïtie over 't verstand? de overwinning van het leven over de theorie? Kunst is iets zoo eenvoudigs en men maakt er iets zoo abnormaals van!

Schijnbaar hebben onze kunst-theoretici niets gemeen met 't dillettantisme, waarvan ik sprak. Ze konden een felle reactie worden genoemd op dat dilettantisme. Waarlijk niet lijden zij aan de karakterlooze veelzijdigheid der verkritiekten. Ze veroordeelden alle kunst, waaraan hun theorie niet gedemonstreerd kan worden. Ze prijzen Raphaël niet om de grootheid van Raphaël's geest en persoonlijkheid, maar omdat Raphaël „hoewel helaas menschen beeldend" toch composities in driehoeken heeft gemaakt. Ze spreken over de eindelijke zelf-verwezenlijking der kunst, die niet langer, als in 't barbaarsch verleden, een religie dient of een werkelijkheid beeldt, die boven idealen en werkelijkheden uitrijst: na duizenden jaren van kunst-verkrachting ontstaat eindelijk, naakt uit hun goddelijk brein, de *absolute kunst.*

Wie eenig psychologisch besef heeft, weet dat theorieën-fanatisme en intellectueel dilettantisme bijeen behooren. De theorie (en het bedriegend theoretisch enthousiasme) is voor den verstandeling het laatste — zij het kunstmatig — redmiddel om niet in het moeras van passief, ongeloovig objectivisme te verzinken. De theorie is 't surrogaat van een levend geloof. Uit gemis aan idealen komt de theoreticus tot een *moordend* idealisme. Vertoon van kracht moet zijn innerlijke zwakte verheelen.

Een deel der moderne, abstracte kunst komt mij voor de doodsstuip te zijn van ons Westersch rationalisme. Het is te dikwijls een kunst, die als verschijnsel interesseert zonder te ontroeren. En ik vraag mij af, wat dat voor monstrum mag zijn: een kunst die den tijdgenoot *interesseert doch niet ontroert?*

Dit in 't algemeen. Mij tot de bizonderheden wendend, zou ik velen kunnen noemen die nieuwe, levende schoonheid schiepen, symbolisch gestemde verbeeldingen der natuur. Er zijn er onder de Symbolisten, de Expressionisten, de Cubisten; er zijn er in Frankrijk, in Holland, in de Duitsche rijken, in Rusland ook. Noemen zal ik hen niet, want de namen noemend zou ik er steeds vergeten: geenszins omdat hun naam legio is, maar omdat de groote vertegenwoordigers ontbreken. De *held* ontbreekt. — Zij die streden voor de Romantiek, streden voor Delacroix; de kampioenen van 't Impressionisme schaarden zich om Manet, om Breitner. In de nieuwe kunst — in de beeldelde kunsten althans — ontbreekt de geniale Representant. Gedeeltelijk is dit te wijten aan de veelheid der „richtingen". (Ontstonden ooit in één tijd zoo veel en zoo sterk uiteenloopende *soorten* van nieuwe kunst?) Maar ook misschien mogen wij in het ontbreken van den Held en in de verstrooidheid der richtingen het teeken zien, dat we niet te doen hebben met een nieuwe „school", maar met den „stijl" van een nieuwe cultuur. En bij het débâcle

onzer maatschappij en bij de onttakeling aller tradities, kan zulk een „stijl" slechts heel langzaam en moeilijk zich vormen. De groote, representatieve persoonlijkheden zullen eerst ontstaan, nadat de éénheid zich bevestigd heeft.

Het is dwaas, maar 't is onontkoombaar menschelijk, het terrein der werkelijkheden te willen verlaten om het nevelig land te betreden der verwachtingen, die nooit anders zijn dan de uitbeelding van persoonlijke *wenschen.* Onwillekeurig tracht men de elementen op te zoeken waaruit deze nieuwe cultuur kon worden opgebouwd, de condities en de idealen. — En ten eerste dringt zich dan de vraag op: hoe zal Europa zijn rationalisme te boven komen?

Het kritisch rationalisme vormt een menschelijke levensfaze. De primitieve mensch is *nog niet* rationeel: door het weten, het onderzoek en den twijfel heen, rijst de wijze mensch tot een staat van super-rationaliteit en ziet hij weerom de onzichtbare harmonie der zichtbare verschijnsels. En opnieuw zal hij dan de waarheid zijner intuïties meer vertrouwen dan die van zijn verstand. Zoo is de geesteswet voor den enkelen mensch: in 't groot geheel der eeuwen maken ook de volken dien levensgang door. Eerst dan, wanneer Europa zijn kritische levens-faze overwint, zal het een nieuwe cultuur kunnen scheppen en het leven als een leven dier *ziel* kunnen verstaan.

Het is niet waar, dat Europa oud is en der dagen zat: het lijdt veeleer aan overmaat van energie. De daad is er vereerd *ten koste* van het leven, zoodat de kunstenaars de daad verachtten en daardoor het leven hebben verkracht. De waarheid dunkt mij deze: dat Europa nog lang niet aan den schoonen ouderdom toe is. In de Middeleeuwen doorleefde het 't duizendjarig rijk der jeugd en het kende den droom en de extase en de natuur-wildheid der jeugd en het moest de strenge tucht ondergaan van 't patriarchaal gezag. Daarna onderging Europa het vijfhonderdjarig rijk der vitale manbaarheid, waarin het leerde

zelfstandig te leven, waarin 't zichzelf leerde kennen zijn macht, zijn wezen, zijn bestemming, waarin 't het probleem van zijn bestaan kritisch onderzocht en waarin 't, door harden arbeid, zijn stoffelijke welvaart te bevorderen en te bevestigen zocht. Doch heel die ontzagwekkende arbeid op intellectueel en materieel gebied zou zinloos, doelloos schijnen, indien daarna niet mocht worden verwacht een duizendjarig rijk van de geestelijke volgroeidheid en van den bezinningsvollen ouderdom.

Nu reeds beseffen wij, dat de oude vijandschap tusschen religie en wetenschap niet onverzoenlijk is en absoluut, doch een tijdelijk misverstand. — De religie-dienende wetenschap der mystische hierarchieën was een uiting van dezelfde ziels-behoeften die de religies schiepen. Ontzag en angst brachten haar voort. Zij verloste den mensch uit zijn benauwenissen; zij had de vreezende verwondering te veredelen tot geloovige en vertrouwde be-wondering. De wetenschap begon het mysterie van den kosmos te onderzoeken: de sterren en de planeten, de maan en de zon. Doch al haar uitkomsten schenen slechts het recht der religies te bevestigen. De Egyptenaren waren de grondvesters onzer astronomie *omdat* zij zon-aanbidders geweest zijn. Toen haar uitkomsten het recht der religies *bestreden*, had ze zich bevrijd, maar begon ze tegelijk zich zelf te overschatten. Nooit zal de wetenschap, als wetenschap, een levensbeschouwing kunnen vormen. Zij zou haar hoogheid verliezen indien zij wilde moraliseeren of filosofeeren. Zij heeft *bij te dragen* tot de moraal of de filosofie. De geniaalste wetenschappelijkheid is aan het eerste begin der eenvoudige *wijsheid* nog niet toe. En wijsheid is: de kunst om gelukkig te zijn. Maar de dag nadert en is misschien reeds dààr, waarop de wetenschap 't verbeeldingsleven en 't intuïtieve gevoels-leven eerbiedigen kan. Dit is mogelijk zoodra de wetenschap de grens van haar gebied kent, weet waar ze *eindigt*, en zoodra religie, moraal en kunst weten waar ze

beginnen. Zonder dat de eene geestes-macht de andere in onderworpenheid behoeft te dienen, kunnen ze beide, in vrijheid, hun taak volbrengen. Vrij van elkander zullen ze mèt elkander arbeiden aan het nooit-voltooide geestes-monument der menschheid. Ze hebben elkander te zuiveren. De wetenschap zuivert door haar kritisch en objectief onderzoek, haar werkelijkheids-liefde; de religie door haar rechtvaardigheids- en schoone levensliefde, door haar wijsheid. En 't is de taak der filosofie de éénheid van beide te voltrekken; want de wijsbegeerte begint bij de wetenschap en eindigt in de religie, zij is zoowel wetenschappelijk als religieus, zij is analytisch en tegelijk de hoogste synthese, zij is objectief en toch geloofsdaad. Weinigen, enkelen, zijn geroepen tot de filosofie; maar het beste en wezenlijkste wat de filosofie brengt, dat behoort den velen in de sfeer der religie, die liefde, wijsheid, geluk beteekent. En de kunst is haar uitdrukkings-middel,

Ik zeg en herhaal dit om aan te duiden, hoe armzalig het zijn zou het rationalisme als een onontkoombaarheid te beschouwen. Het komt mij voor dat 't rationalisme deze simpele waarheden reeds beseft. En de rationalist, die zijn grens erkent, *is* niet langer rationalist; want de mensch zoekt en wil, noodzakelijk, het on-begrensde.

Ik zeg het ook om te doen verstaan, dat, zoo ooit uit de verdeeldheid, uit de ruïne, van ons geestes-leven weer een groote wereld-beschouwing groeien zal en een gemeenschaps-kunst in den diepsten zin van het woord, deze „religie" en deze monumentale „symboliek" fundamenteel zullen verschillen van die der oude stijl- en cultuur-tijdperken. Ook de Renaissance en de Hervorming hadden haar taak in de geschiedenis van 't menschelijk bewustzijn, die de geschiedenis der ruimtelijke en der geestelijke expansie is, de geschiedenis der vrijheid. Het wezen zelf van ons religieus besef heeft zich onherroepelijk gewijzigd. Wij schijnen meer naar een algemeene, religieuze levens-beschouwing

heen te streven, dan naar een bepaalden godsdienst. Wij begeeren de religie onzer volwassenheid. Wij meenen genoegzaam volwassen te zijn, om in de persoonlijke *bezinning* het groote bevrijdings-woord te vinden. De religie heeft haar kerk- en haar klooster-gedaante afgeschud. Religie en leven zijn één geworden. Wij kunnen niet meer de eenzijdige heiligheid van het ascetisme bestreven. Wij willen de volledige menschlijkheid. Wij bewonderen de heilige geluks-wijsheid het meest in hem, die zijn mensch-zijn volkomen aanvaardt en tot een harmonisch geheel opbouwt. Wij willen een cultuur, sterk genoeg om de zelfstandige persoonlijkheid gaaf te doen ontbloeien.

Niet meer leven wij in den angst van het dualistisch levens-gevoel; niet meer behoeven wij *als massa* ons te vereenen om in den geest de natuurwereld te beheerschen, niet meer onderwerpen wij ons aan een kerkelijke scholastiek of dogmatiek. Het element van vrijheid en van persoonlijkheid, het *mystieke* element, dat in de Middeleeuwen naast het scholastische opgroeide, dat de scholastiek tenslotte *vernietigen* moest, heeft zich met 't leven onzer volledige menschelijkheid vereenzelvigd. Sedert de Renaissance kwam een begrip der persoonlijkheid tot bewustzijn, dat vreemd was aan 't verleden, zelfs aan 't klassieke, en dat den gronslag vormt onzer levens-beschouwing. Deze persoonlijkheids-idee zelf veronderstelt de meest innige éénheid van „ziel en lichaam". Zij aanvaardt den innerlijken strijd van natuur en geest: maar de triomf van den geest moet noodzakelijk leiden tot een verzoening met de natuur. Al begeeren wij niet langer de verkeerde tegenstelling van het persoonlijkheids-besef, de verindividualiseering van het geestes-leven, de hoogmoedige individuën-cultus: Europa zal zich verzetten en verzet zich reeds tegen de *uiterlijke* katholiciteit, de materieele hierarchie, zooals een rationalistich Staats-Socialisme dit begeerde. Integendeel verwachten wij door het komend Socialisme de gezond

wording van het individualisme, daar het ieders *kansen* gelijk zal maken en dus een ieders ontwikkeling verzekeren zal naar den aard en naar de waarde zijner persoonlijkheid.

Europa vond in zijn groote persoonlijkheden, in zijn profetische kunstenaars en denkers, zijn religie: het Socialisme wil de verloren eenheid tusschen profeet en volk herstellen. Het wil de in armoê of burgerdom verzonken volks-massa weer opheffen. Het wil een *volks-cultuur*. En zonder volks-cultuur géén persoonlijkheids-bloei en géén geloofs-éénheid. Dat een nieuwe geloofs-éénheid groeien moet uit onzen chaös, dunkt ons noodzakelijk. Indien wij zulk een éénheid *niet* scheppen, wacht Europa géén toekomst meer.

Te ver zou ik mij wagen op het gebied der persoonlijke verwachtingen, die wenschen zijn, en een nieuw boekdeel had ik te schrijven, indien ik de krachten dier toekomst wilde aanduiden. Thans slechts dit: de menschheid heeft beteekenis in zoover zij schept, zij schept in zoover zij verlangt: onze verlangens, onze idealen, zijn humanistische. Het nieuw, religieus Humanisme vormt het *beeld* onzer levens-idealiteit. Het Humanisme, dat uit 't Christendom voortkwam en evolueerde, dat de essentie der Renaissancistische idealen en ideeën in zich opnam, dat thans zich met Oostersche elementen vermengt, dat in de socialistische democratie zijn maatschappelijken grondslag vindt, — daarin erkennen wij de bezielende kracht van heden en straks. De mensch is bezig den kosmos zijner persoonlijkheid te ontdekken; de menschheid arbeidt aan haar geestelijke vrijwording en aan haar éénheid: hoe meer de feiten van 't moment deze idee bespotten, des te smartelijker en des te dieper beseffen we haar realiteit en haar onbegrensde beteekenis.

85-B21757

5.90

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01845 4351